س. و. داوسن

الدراما والدرامية

ترجمة

جعفر صادق الخليلي

راجعه وقدم له

الدكتور عناد غزوان اسماعيل

الدّراما والدّراميّة

س. و. داوسن

الدراما والدرامية

ترجمة
جعفر صادق الخليلي

راجعه وقدم له
الدكتور عناد غزوان اسماعيل

منشورات عويدات
بيروت - باريس

الطبعة الثانية ١٩٨٩

مقدمة

بقلم
د. عناد غزوان اسماعيل

إن الأدب ، بأشكاله المختلفة ، ارتبط بحركة المجتمع الانساني باعتباره ظاهرة فنية ، وقد أدى هذا الارتباط العميق الجذور بالنفس الانسانية إلى ظهور اتجاهات وفلسفات متباينة في تحديد أبعاد التجربة الأدبية : ماهيتها ، خصوصيتها الأسلوبية ، حركتها ، ديمومتها ، واقعيتها ، أصالتها ، قدرتها في التعبير عن هموم الانسان وفكره وطموحه ، في حقب حضارية متباعدة ومتوازية ومتعاصرة . وقد كان للنقد الأدبي دوره البارز وموقعه الحضاري المتميز في دراسة هذه العلاقة الفنية ـ الاجتماعية وتحليلها من خلال النصوص الأدبية ، الشعرية والنثرية .

لا شك أن التجربة الأدبية ، أية تجربة ، هي تفاعل واع بين الفكر والشعور الانسانيين في تصوير حدث ما ، أو تجسيد صراع وفق بناء فني يختلف من تجربة إلى أخرى ، الأمر الذي مهد السبيل إلى مصطلحات أدبية كثيرة ، كالملحمة ، المسرحية ، الرواية ، القصة ، القصيدة الغنائية ، الدراما ، المقالة ، الخطابة ، وغيرها ، لدرجة صارت فيها مهمة تحديد المصطلح الأدبي من المهمات الصعبة والمعقدة في آن واحد ، وخاصة حين ينطلق هذا التحديد أو ذاك من منطلقات فكرية وسياسية وفنية متباعدة

الاتجاه ، مختلفة المنهج . بيد أن مهمة التجديد تبقى ذات شرعية موضوعية تحتم على الباحث فيها ايجابية المنهج والاستقراء ، بعيداً عن التأثرية المستغرقة في الذاتية واللاتشخّص . فالدراسة الأدبية أو النقدية التي لا تخضع لمعيار موضوعي وتحديد دقيق وشامل لمصطلحاتها ، هي دراسة سطحية ، بل شكلية لا تخدم فكراً ولا تعالج قضية ،وحيئنذ تغدو ضرباً من الأوهام الأدبية ، أو ، إذا أردنا الدقة ، لونا من ألوان الانشائية العامة العابرة ، نظراً لأن كثافة التعبير ووضوح المنهج وعمق الاستقراء هي أعمدة قيمة ومهمة في قضية تحديد المصطلح الأدبي وكشف جوانبه الفنية في مدى ارتباطه بحركة المجتمع وأغوار النفس الانسانية بصراعاتها العاطفية القوية واستجاباتها المتباينة لأحداث الحياة المرئية وغير المرئية وظواهرها الحزينة والمفرحة ، المتشائمة والمتفائلة ، المتمردة بعنف والهادئة بصمت وعفوية . ولعل من أبرز هذه المصطلحات الشائعة في لغتنا الأدبية : النقد والدراما . وهي على الرغم من شياعها وارتباطها الوثيق بحياتنا الفكرية والوجدانية ، تبقى تنتظر من دارسيها والباحثين فيها دقة التحديد المنهجي القائم على التحليل والاستقراء النصي الفني حيث تنتقل (الكلمة الاصطلاحية) من معناها العام إلى معناها الخاص ، علماً أن هذا الانتقال من العام إلى الخاص ، هو في حقيقة الأمر قضية لغوية حضارية ليست بالسهلة لأنها مرتبطة بنصوص أدبية يفترض فيها التطور الزمني والتاريخي الذي يوضح مراحل انتقالها واستعمالاتها في الجدل والنقاش الأدبيين .

فالأدب المسرحي في العصر الحديث يضم التجربة المسرحية الشعرية والتجربة المسرحية النثرية ، ويشتمل على مصطلحات متعددة ، منها : المهزلة ، والمأساة ، والدراما ، الميلودراما ، والتراجيكوميديا . . . والذي يهمنا في هذه المقدمة الموجزة تحديد أبعاد (الدراما) وأهمية هذا الكتاب الموجز (الدراما والدرامية) في النقد الأدبي عامة والنقد الدرامي خاصة .

(فالدراما) كلمة انتقلت إلى اللغة العربية لفظاً ، لا معنى - كما ترى ذلك مصادر دراستها[1] - « ومع أن معناها اليوناني هو (الفعل) إلا أن استعمالها كعنوان لنوع معين من الفن جعلها إحدى تلك الكلمات التي يصعب تفسيرهاأو شرحها في بعض كلمات أو جمل » . الدراما نوع من أنواع الفن الأدبي ارتبطت من حيث اللغة بالرواية والقصة ، واختلفت عنهما في تصوير الصراع وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة . وقد قالت (فرجينيا وولف) مرة في حديثها عن الرواية « أنها امتداد لكلامنا عن الناس » . « فبوسعنا أن نعتبر الدراما ، لكونها إجمالاً مظهراً أعنف من الرواية ، امتداداً لكلامنا عن الفضائح . كلا النوعين من الأدب شاهد على حب الانسان سماع أخبار الآخرين ، وبخاصة تلك التي من عادة الناس أن يتكتموا بها . »[2] علماً أن كلمة (الدراما) كانت تطلق على كل ما يكتب للمسرح ، أو على مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون ، ودلت أيضاً في نص آخر على أي موقف ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً لهذا الصراع - للأغراض المسرحية - عن طريق افتراض وجود شخصيات[3] .

فالدراما فن مسرحي قد يأخذ شكل الشعر بوزنه وقافيته أو قد يتحرر من هذين القيدين حين يأخذ شكل النثر والنثر المرسل . والكتاب الذي بين أيدينا (الدراما والدرامية) ، لمؤلفه (س . و. داوسن) ، يتناول بالدراسة المكثفة والتحليل النقدي الدقيق الدرامة الشعرية الشكسبيرية بالدرجة الأولى من خلال عرض سهل وواضح يختلف عن ذاك الذي ترمي إليه

---

(١) انظر المصادر العربية

(٢) اريك بنتلي، الحياة في الدرامة، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، بيروت، ١٩٦٨، ص ١٧ .

(٣) حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٧٢، ص ٢٨، ٢٩

المعجمات المختصرة في تفسير المفردات الأدبية ، على حد تعبير البروفسور (جون د. جامب) المشرف على هذه السلسلة الموسومة بسلسلة (المصطلح النقدي) .

يبدأ المؤلف كتابه بمواجهة صريحة جادة لتحديد المصطلح النقدي في مقدمته لدراسة (الدراما والدرامية) ، فيذهب إلى الاعتقاد بأن « تقرير ماهية التقاليد الرئيسة في النقد الحديث هو بذاته حكم نقدي لا يمكن التملص منه . والمصطلح ليس مجرد مجموعة من العبارات الوصفية . . . ما دامت تضم مقاييس وترجيحات وقيماً . ان مصطلحاً نقدياً يظل قيد الاستعمال قروناً عديدة ، كالمجاز مثلاً ، يتغير معناه بتغير المرجحات الأدبية السائدة في عصر ما ، وإن لم تكن تلك المرجحات أدبية خالصة . . . والدرامية في النقد الحديث ترتبط إرتباطاً وثيقاً بحشد من المصطلحات الأخرى - الموقف ، والاستجابة ، والتوتر ، والواقعي ، والعرض - من باب المثال ، بالإضافة إلى توكيد (السخرية) والقول بأهمية الاستعارة . . . »

يقع هذا الكتاب في سبعة فصول ، هي في الحقيقة أبحاث أكاديمية مكثفة امتازت بروح التحليل والنقد لمفهوم (الدراما والدرامية) : الدراما والمسرح والواقع . اللغة والموقف . الحركة والتوتر . السخرية الدرامية . الشخصية والفكرة . العرض : النقد الحديث والدرامية . وأخيراً ، الدراما والرواية . وقد ختم المؤلف كتابه بملاحظات توضيحية لهذه الفصول ، فتحدث عن اللياقة ، والقدر ، والحركة أو الفعل ،والعقدة أو الحبكة ، والبناء .

إن هذه الفصول وملاحظاتها توضح اهتمام هذا الناقد ببحث الجذور الفنية لمصطلح (الدراما) في مدى ارتباطها بواقعها واحداثها وشخوصها أو

بمسرحها المتحرك الفعال . فهو يرى مثلاً « أن الممثل وكذلك القارىء يقتضيهما بعض الحدود عند مناقشة الدراما . غير أن المعلق النموذجي على الدراما ينبغي أن يمازج بين اهتمام نقدي مدقق في النص ، وعناية كاملة قدر الإمكان بضرورات التمثيل الفعلية وامكاناته » ليخلص من كل ذلك إلى أن اللغة الأدبية عنصر مهم من عناصر بناء العمل الأدبي . فالأدب بأشكاله المختلفة هو فن لغوي . فالحدث هو اللغة « وإن اللغة هي التي تخلق (العالم) الدرامي للمسرحية . وإن العلاقة بين العالم المذكور والواقع مجازية . وعليه فطبيعة المسرح وتهيئته وأسلوب التمثيل ينبغي أن تكون عوناً للغة في خلق هذا العالم المجازي . فلغة المسرحية تحقق للمشاهدين ماهية مقاييس الامكانية والاحتمالية ، فالحركة والإشارة والموجودات والمناظر إن هي ، نظرياً ، إلا مساعدات يجب أن تنبثق من اللغة الخلاقة » . والمؤلف يرى ان الحركة الدرامية عن طريق لغتها الخلاقة تضم سلسلة من المواقف تستولي على انتباهنا ، وكل موقف ينشأ عما سبقه ، مثيراً فينا توقع المزيد من التغير حتى نهاية الحركة التي يصفها جونسون بأنها « نهاية التوقع » . فالدرامي الموفق هو الذي يخلق الإحساس الخفي الذي لا يخرج إلى الوعي الكامل حتى يبلغ التمثيل كماله . إن هذه العلاقة الفنية الفعلية الواعية من أبرز سمات الدراما في ارتباطها بالمسرح وفي التمثيل . وحين يتحدث داوسن عن العلاقة القائمة بين الدراما والرواية يرى أن الرواية كانت « المولود الشاذ للمقالة وللدراما » ، وإن الرواية في القرن التاسع عشر على التخصيص ، مدينة لشكسبير وللتراجيديين الاغريقيين أكثر مما هو معترف به فعلاً . وهو يرفض المقولة التي تذهب إلى اعتبار الرواية شكلاً رئيساً على الرغم من أن الدراما والخصائص الدرامية ليست مقصورة على ما يكتب للمسرح بشكل تمثيليات . ويصل إلى خلاصة وافية في هذا الموضوع المعقد الشائك ـ العلاقة بين الدراما والرواية ـ فيرى أن « الرواية لم تنسخ

الدراما ، إلا أنها غدت على نحو ما البديلة ، باعتبارها أكثر أشكال الأدب شيوعاً . إنها ولا ريب قد نشأت من الدراما ، بسبب رئيس من التبدلات الاجتماعية التي ظهرت بالتدريج مع ظهور تعدد طبقات المشاهدين الاجتماعية في أوائل القرن السابع عشر» .

لا شك ان هذا الكتاب الموجز في تعبيراته ، الدقيق في استنتاجاته ، المنهجي في استقرائه لروح النص الدرامي ، واستنباطه للعلاقات الفنية والاجتماعية الكامنة في العمل الأدبي أو الفن الأدبي ، ذو أهمية علمية في الدرس النقدي الحديث بالنسبة للقارئ العربي المعاصر ، المطل بفكره وتراثه وحضارته على فكر وتراث وحضارة العالم .

إن مثل هذه الدراسات جديرة بالترجمة والاهتمام ، نظراً لما تمتاز به من منهجية في تحليل النص الأدبي من جهة ، ودقة في تحديد المصطلح النقدي من جهة أخرى . وقد أحسن الأستاذ جعفر صادق الخليلي في ترجمة هذا الكتاب إلى لغتنا العربية بروح الأديب وذهن المتأمل ، وذوق المترجم الواعي الصادق الأمين .

د . عناد غزوان اسماعيل

جامعة بغداد

مقدمة المشرف العامة

هذا الكتاب واحد في سلسلة دراسات مركزة ، تتناول كل دراسة منها واحداً من المصطلحات الرئيسة ، أو مجموعة من مصطلحين اثنين أو ثلاثة في لغتنا النقدية . إن ما ترمي إليه هذه السلسلة يختلف عن ذاك الذي ترمي إليه المعاجم المختصرة في تفسير المفردات الأدبية ، والتي تعرّف الكثير من تلك المفردات تعريفاً دقيقاً مختصراً لفائدة الطلبة . هذه السلسلة لا تتناول تلك المفردات ، بل مفردات اصطلاحية أخرى لا يمكن تقريبها إلى الأذهان بالتعريف المكثف ، وإنما تقتضيها دراسة سهلة وواضحة حتى يألفها طلابها . فغاية هذه السلسلة إذن هو تقديم دراسات كهذه .

بعض المصطلحات موضوعة البحث تتعلق بالحركات الأدبية ، مثل (الرومانسية) و(الجمالية) وغيرهما . وأخرى تخص ألوان الأدب ، مثل (الكوميديا) و(الملحمة) وغيرهما . وثالثة تعنى بخصائص الأسلوب ، مثل (السخرية) و(المجاز) وغيرهما . وبسبب من هذا التنوع في المادة ، لا يفرض على هذه الدراسات أن تجري مجرى موحداً ينتظمها جميعاً . بيد أن جميع المؤلفين قد التزموا بايراد أكثر النصوص تصويراً وتوضيحاً بقدر الإمكان ، مع الإشارة إلى مختلف الآداب حيثما يلزم الأمر ، عارضين دراساتهم عرضاً يتيح للقارئ التقدم إلى مطالعات أخرى استرشاداً بما أدرجوه من وصف مختصر للكتب والمخطوطات .

جون د . جامب
جامعة مانشستر

مقدمة المؤلف

المصطلح النقدي ـ أهو مصطلح واحد ؟ هذه مسألة تقتضي المواجهة . كان (جونسن) ناقداً عظيماً ، لنا أن نتعلم منه الكثير ، غير أن تلمسنا طريقنا في مصطلحاته جهد أدبي وخيال تاريخي ، نخرج منه وقد قوي وعيناً بأننا لم نستطع التعبير عن أنفسنا فيه . وحتى (ارنولد) وهو أقرب إلينا زمنياً ، نضطر معه إلى أن ندرك أننا لا نجرؤ على استعمال مقولة أن « الشعر نقد الحياة » إلا بوضعها داخل أقواس الاقتباس ، مهما يكن إعتبارنا للتوكيد المنطوي تحت تلك المقولة . إن ما أخذناه من (جونسن) أو من (ارنولد) قد ترجمناه في مصطلحنا نحن ، مصطلح النقد الانكليزي الحديث .

ذلك (المصطلح) هو الكلمات والعبارات التي نستعملها ونحن بصدد الكلام على الأدب . إنه لازم لكي يفهم أحدنا الآخر ، وهو يصدر عن تقاليد النقد الحديث . و« نحن » هذه تثير بعض الصعوبات ، فتقرير (ماهية) التقاليد الرئيسة في النقد الحديث هو بذاته حكم نقدي لا يمكن التملص منه . و(المصطلح) ليس مجرد مجموعة من العبارات الوصفية (يتضح هذا أكثر بقراءتنا جونسن وارنولد) ، ما دامت تضم مقاييس وترجيحات وقيماً . إن مصطلح نقدياً يظل قيد الاستعمال قروناً عديدة ،

كالمجاز ، مثلاً ، يتغير معناه بتغير المرجحات الأدبية السائدة في عصر ما ، وإن لم تكن تلك المرجحات أدبية خالصة . وثمة كلمات أخرى ، ومنها (الدراما) و(الدرامية) ، تغيرت معانيها من مجرد الوصف المحايد (دراما = تمثيليات . الدرامية = خصائص التمثيليات) ، لتتخذ لنفسها ، في إطار التقاليد السائدة ، حق الإستحسان والإستهجان . إن ما يلفت النظر في النقد الحديث هو كثرة اطلاق صفة (درامي) على ألوان من الأدب غير التمثيليات ـ السخرية الدرامية عند (جوسر) ، (الرواية كشعر درامي) ، اللغة الدرامية في شعر (دون) ، الخ . إن استعمال هذا المصطلح وما يتصل به بوشيجة في النقد الحديث من الإنتشار بحيث لو قدر لجونسن أن يعود فيتفحص النقد الحديث لتولته الحيرة مثلما تتولانا ونحن نقرأ وصفه للأسلوب الرعوي في ليسيداس : « سهل وشائع لذلك فهو مثير للإشمئزاز » .

إن الكتابة في تقاليد النقد الحديث بأسلوب (موضوعي) تثير مشاكل كالتي يواجهها الانثروبولوجي الذي يحلل ثقافة هو جزء منها ولغته لغتها . إن ما يلفت الإنتباه هو التعالق [العلائق المتبادلة] بين المفاهيم ، والذي يطلق عليه (ويتجنشتاين) اسم « مجموعة الموضوع والمحمول » . و (الدرامية) في النقد الحديث ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحشد من المصطلحات الأخرى ـ« الموقف» و« الاستجابة » و« التوتر » و« الواقعي » و« العرض » من باب المثال ـ بالإضافة إلى توكيد السخرية (تاريخياً) والقول بأهمية الاستعارة . بل ان (ويمسات وبروكس) في كتابهما (مختصر تاريخ النقد الأدبي) يذهبان إلى أبعد من ذاك ليجدا في كل ذلك ما يطلقان عليه اسم (نظرية الشعر الدرامية) في الصفحات ٦٧٣ ـ ٦٧٥ خاصة .

إذا شئنا تتبع تطور هذه المجموعة من المفاهيم لغرض توضيح

الفرضيات عن الأدب وعن كونه خلاقا فسوف يقتضينا ذلك كتابة تاريخ شامل عن النقد الحديث ، ودراسة نقاط الإلتقاء والإختلاف عند نقاد مثل (ت . س . اليوت) و(جي . ويلسن نايت) و(ف . ر . ليفيس) . إن دراسة كهذه ستكون قيمة ولا ريب ، ولكنها بعيدة عن ميدان هذه السلسلة . إن ما أخذت نفسي به أبسط من ذلك بكثير . لقد حصرت نقطة انطلاقي في البدهية القائلة بأن ماهية الأدب ، التي تشير إليها مصطلحات مثل (الدراما) و(الدرامية) وما يمت إليهما بصلة ، لا تنفصل عن طبيعة الدراما بمفهومها التقليدي ، وسعيت إلى أبراز ما هو متأصل في استجابتنا للدراما . ثم ناقشت باختصار الضوء الذي يلقيه هذا على استعمالات النقد المعاصر ، معتمداً بصورة خاصة على ما كتبه (ف . ر . ليفيس) من نقد .

يمثل (شكسبير) مركز الثقل في هذه الدراسة الموجزة ، لأنه أعظم درامي عندنا ، ولأن مسرحياته متوفرة ، ولأنني أرى ، بصفة خاصة ، إنه بالرجوع إلى (شكسبير) وحده نستطيع أن نفهم تقاليد النقد الحديث . وهذا خليق بحملنا على معرفة سبب عدم انطباقه على نقد (جونسن) أو (ارنولد) .

لقد نوهت بما أنا مدين به لعدد من المطبوعات في متن الكتاب وفي فهرست المراجع . ولا بد أن أشير هنا إلى أنني مدين أعظم الدين لطلابي وزملائي وأصدقائي ، وللذين عملت معهم سنوات عديدة في مسرح الهوين ، أخص بالذكر منهم (ديفيد سمس) ، و(أيان روبنسن) و(آن سمسون) ، لما أفادوني به شفاهاً وأعاروني من كتبهم المخطوطة . كذلك أنا ممتن للبروفسور (ج . د . جامب) لرحابة صدره وحسن طويته إمتناناً لا مزيد عليه . ولقد أعانتني زوجتي عوناً كبيراً يستحق أن يذكر في اعتراف بالجميل تنفرد به .

الفصل الأول

الدراما والمسرح والواقع

« غير أن أميراً عظيماً في السجن راقد »

يكاد المرء يقول أن كل امرىء يعرف ما هي المسرحية . فتجارب الأطفال في البيت والمدرسة ترينا كيف أن فكرة (التمثيل) تتطور مما يبدو أنه غريزة (تمثيل) الكبار وتقليد مشاكلهم . لقد كشف تعليم الصغار الخيالي عن القيمة التربوية لكتابة المسرحيات ولأنواع مختلفة من الدراما المرتجلة وتمثيلها . ومن جهة أخرى تدل تجارب المعلمين على أن نسبة الأطفال الذين تعجبهم قراءة المسرحيات ، كما يقرأون الروايات ، نسبة ضئيلة جداً . والظاهر أن تقدير التمثيلية على المسرح ظاهرة عامة ، وأن قراءة المسرحيات ليست سوى مغالطة ، ذلك أن قابلية قراءة مسرحية مع تفهمها تعتمد على معرفة سابقة بالتمثيل المسرحي وكيفيته . فكل الدلائل إذن تشير إلى أفضلية العرض التمثيلي .

فإذا كان الأمر كذلك ، فما الذي يمكن أن نستخلصه من قول يأتينا من أعظم ناقد في اللغة ؟ « العرض الدرامي كتاب يتلى مع توفر مستلزمات تزيد أو تنقص من تأثيره » (جونسن : مقدمة لشكسبير) . إن تعريف جونسن هذا لم يقصد به ، طبعاً ، أن يكون جامعاً مانعاً ، فهو قد ورد في مكان معين من بحث لتوكيد غرض معين . ومهما يكن من أمر ، فإن

كلمات مثل (عرض) و(يتلى) و(مستلزمات) لا تكاد تذكرنا بما خبرناه من إحدى مسرحيات شكسبير في عرض مجيد . إن مجرد قولـه « كتـاب » يستثير في الواقع عدداً من التساؤلات ، وبخاصة عن نوع الكتـاب . لا شك أنه ليس أي كتاب وحسـب ، بل لا بد أن يكون من نوع معـين ـ مسرحية . فإذا لم يكن الكتاب دراميا ، فإن (العرض) لا يمكن أن يكون دراميا كذلك . وتقرير ما هي الدراما وما هي الدرامية يعني أنك تتعامل مع الكتب ، أي أن الحكم أدبي في النهاية .

إن الوقوع في هذه التناقضات الظاهرة شرط رئيسي من شروط الدخول إلى أي نقاش حول الدراما . وللقيام بدراسة هذه طبيعتها ، سأتنـاول ، أول ما أتناول ، الأدب الدرامي كأدب ، ولكن الذي سأورده يعتمد كلياً على العرفان بماهية المسرحية على خشبة المسرح ، وبطبيعـة المسرحية سابقـاً ولاحقاً ، مما تقرره ظروف تمثيلها على المسرح . إننا لا يمكن أن نتملص من الحقيقة المتناقضة القائلة بأن المسرحية دون تمثيل تظل ناقصة بشكل ما ، على الرغم من أن تمثيلها في ظرف ما قد لا يتفق مع روحها أو مع معناها ذلك الإتفاق الذي يعيننا على صحة فهمنـا إياهـا . إن أي جدل بشـأن معنـى مسرحية وتفسيرها يرجع بنا إلى ما قالته (سوزان ك . لانكَر) في الشعور والشكل) ص ٣١٥ : « إن سطور أية مسرحية ليست سوى التوجيهـات الوحيدة التي يحتاجها المخرج أو الممثل القدير » . عندما نقرأ مسرحية ما فإننا نضع أنفسنا ، لا شعورياً غالباً ، موضع المخرج ومجموعـة الممثلـين بأجمعهم ، وإن أي نقاش نقدي للمسرحية دون أن يمثل مخططاً لإخراجها بشكل ما ، لا يزيدنا فهماً لها . وهذا لا يعني أن أيَ قارئ ذكي باستطاعته إخراج المسرحية التي يقرؤها أو التمثيل فيها ، وفي الوقت نفسه فإن قابلية التمثيل أو المعرفة بكل مهارات الإخراج المسرحي بحد ذاتها لا تعتبر مؤهلاً للحكم على الدراما ، كما يستدل على ذلك من الأحكام التي ينشرها كل يوم

الممثلون والمخرجون . كل ما يمكن أن يقال هو أن المخرج أو الممثل يضطر أحياناً إلى الإجابة على أسئلة لم تخطر ببال القارئ ، أو أن القارئ يفضل تركها دون جواب . فالقارئ قد يقنع نفسه ، مثلاً ، بأنه قد أدرك معنى مقطوعة مما يقرأ ، على الرغم من أن إضطراره إلى إلقاء تلك المقطوعة إلقاءاً مسرحياً سرعان ما سيكشف له خطأه ، فبوضعه في موقف يضطر فيه خياله أن يقرر نوع اللهجة والتوكيد والإشارة اللازمة ، سيوضع حد لشططه اللاشعوري ، في الأقل ، إن لم يشحذ إدراكه وتفهمه . بل بالإمكان الذهاب إلى أبعد من ذلك ، فعند تمثيل قطعة درامية يتحرر القارئ من توتراته العضلية وصدوده الإنفعالي ، التي كثيراً ما تحيل استجابته للعمل الأدبي إلى مجرد استجابة دفاعية . فالأدب الدرامي يتطلب استجابة الجسم كله ، بما في ذلك الدماغ ، بحيث أنه في التمثيل وحده ـ وإن يكن تمثيلاً منفرداً ـ يتحقق العمل تحققاً كاملاً . هذا أمر يقتضي مزيداً من الدرس أدق ، وقد نكتفي بضرب مثل واحد ، فلننظر في مناجاة مكبث الرائعة في المشهد الخامس من الفصل الخامس :

غداً ، وغداً ، وغداً ،
هذي الخطى تنسل زحفاً يوماً إثر يوم
حتى اخر لحظات الزمن المكتوب ،
وكل أيامنا السالفات ضاءت سراعاً
على درب الموت المغبّر . فلتنطفئي أيتها الشمعة الصغيرة .
ما الحياة إلاَّ ظل يمشي ، ممثل غرّ
ينتصب ساعة ليبددها على المسرح
ثم لا تسمع له نأمة . إنها حكاية

يرويها أحمق ، مليئة بجعجعة وعنف
دون طائل[1].

فكيف ينبغي أن نقرأها لنفهم ما تتضمنه كل الفهم؟ إنها تعرب عن تلك اللا ابالية التي هي القنوط ، فكلمة « غداً » قد جردت من طعمها التوقعي أو الإحتمالي المألوف ، بحيث أن الإحساس الذي ينتابنا من هذا التكرار البارد يؤدي إلى تزايد إنخفاض الصوت خلال البيت الأول ، وهذا الإنخفاض في الصوت يستتبع إنخفاضاً في الذراع (إذا ما استكانت أجسادنا للشعر) ، بحيث تتدلى الذراع مسترخية عند بلوغ نهاية البيت ، وهي تشير إلى الأرض حيث تزحف « الخطى » . كذلك الأمر مع الإشارة الكاسحة الشاملة إلى « كل أيامنا السالفات » حيث تشير اليد المسترخية إلى « الموت المغبّر » . وبالمضي في هذا التحليل تغدو القطعة متضمنة عدداً من الإشارات اليائسة نحو الضوء أو الإكتمال ، (« غداً » الأولى و« كل » و« ضاءت » و« الشمعة » و« حكاية » تنهار كلها في حركة اليد الهابطة المسترخية ، والرأس المطأطأ نحو « تزحف » و« مغبّر » و« ظل » و« مسرح » (وهذا الأخير موجود فعلاً لتوجيه الإشارة إليه و« دون طائل ») . ما هذه سوى تلميحات موجزة ساذجة ، إلا أنها تعين المرء على إستيعاب الفرق على المسرح ، بين ممثل يلفظها لبلوغ بعض التأثير ، وآخر يترك الكلمات تتكلم من خلاله . (على الرغم مما قد يكون في هذا من مغالطة تشير إلى السلبية ، ذلك أن الممثل في الواقع مساهم فعال مع اللغة) .

كل من أتيح له أن يجرب التمثيل في مسرحية أمينة الترجمة قد أحس بشعور من تخونه اللغة ، من يحس بأنها ، جسداً وروحاً ، قد انسربا منها في

---

(١)ترجم هذه المسرحية الى العربية شاعر القطرين مطران خليل مطران ، ولكنه اغفل ترجمة هذه القطعة دون ذكر السبب (المترجم)

عملية الترجمة . فأية ترجمة مقبولة يمكن أن تحافظ على الحياة الدرامية المليئة بالغريزة المعهرة ، وبالحركة ، وبالإشارة ، في قطعة مثل هذه ، مثلاً ؟

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!
Quelle importune main, en formant tous ces noeuds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire.
(Racine, *Phèdre* I, iii)

(راسين عصي على الترجمةلصعوبتها، وخير ترجمة لهذه القطعة بالانكليزية تقول :

ما أثقلها عليَّ هذه الجواهر التابهة وهذه البراقع .

أية يد عابثة امتدت لتصفَّ لي

شعري ، تجدله ، على جبهتي ؟

فبصرف النظر عن أن الزخم الايقاعي قد أبطئ فيه ، وخاصة في البيت الأول ، إلى حد مدمّر ، فإن الإنفعال قد استحال إلى مجرد تهييج نزق ، وإن الإحساس بأن (فيد را) تحيط بها ظروف مناوئة مضطهدة ـ وهو ما ينميه الأداء الدرامي في (تقلب فيدرا ، أو تلوّيها في الواقع ، من جنب إلى جنب بحثاً عن مخرج لموقفها) ـ تكشف عنه كلمات مثل « noeuds » التي تتضمن معاني لا نجدها في « تجدله » بما لها من إيحاءات عسكرية مرتبطة بكلمتي « Front » و« assembler » (فهي محاصرة ومحاط بها من كل صوب) ، وبما في تكرار صوت الحرب « i » في البيت الأخير من شدة الإلحاح ، مما يزيد في تلك الإيحاءات قوة . فالفقرة الأصلية تتطلب ممثلة

تخضع نفسها لحركة الشعر وما ينطوي عليه ، فيما لا تقدم الترجمة ، بالرغم من أمانتها ، عوناً يذكر ، وتصبح أحيان عقبة فعلية .

ليس لكل معنيّ بالأدب الدرامي ميل مزاجي للقيام بدور عملي في الفعاليات الدرامية ، ولا كل محب لمشاهدة العروض الدرامية الشامخة يتاح له ذلك دائماً . كما أن المنفعة ليست دائماً من نصيب (رجل المسرح) العملي الذي كثيراً ما يقع تحت إغراء بلوغ نتائج مسرحية معينة مفروضة على المسرحية فرضاً وليست نابعة منها . ولكنك إن منحت الأفضلية للنتيجة ، وللجمهور باعتباره جماعة من النظار يمكن التلاعب بمشاعرهم ، أمست المسرحية وسيلة لا غاية . الفكر المسرحي ميكانيكي بالمقارنة مع الفكر الدرامي . فلنلاحظ ، مثلاً ، الفقرة التالية من مناقشة (درايدن) لمسرحيته « في سبيل الحب » :

«يبدو أن أهم خطأ في الإبتداع كائن في شخص اوكتافيا ، فإني على الرغم من إمكان استفادتي من ميزة الشاعر في تقديمها إلى الإسكندرية ، لم أر في العطف الذي استدرّته لنفسها وللأطفال أمراً مدمراً لما كنت أريده لأنطوني وكليوباترا ، وإنه لمّا كان حبهما مبنياً على الرذيلة ، فينبغي التقليل من عطف النظّار عليهما حفاظاً على الفضيلة والبراءة من الظلم . ثم ، على الرغم من أني أيدت انطوني بعض الشيء بجعلي رحيل اوكتافيا يصدر عنها هي ، فإن قوة الجهاز الأول ظلت كما هي ، فكان إنقسام العطف ، كمثل تقسيم نهر إلى العديد من القنوات ، سبباً في إضعاف قوة المجرى الطبيعي .

كان من الممكن أن يدور نقاش (درايدن) حول محطة لتوليد الطاقة الكهربائية . والواقع أن مقالاته الدرامية ، وإن تكن ثانوية جداً ومحايدة أحياناً ، فإنها تمثل إنحطاطاً حاسماً في تاريخ الدراما الانكليزية . إن مجمل

نظرية المسرحية الملحمية في عهد عودة الملكية خليط غريب من المسرح والأدب ، مع توكيد (الإعجاب) كهدف للدراما الجادة . إنها تنتمي إلى عصر إغتصب فيه التأثير كغاية لذاته المسرح إغتصاباً ، مفتتحاً عهداً يربو على المئة سنة قدمت فيه تراجيديات (شكسبير) بشكل يبدو لنا أنه تشويهات مضحكة . وعلى هذا الضوء علينا أن نتفهم النقد القاسي الذي كتبه الدكتور (جونسن) على تراجيديات (شكسبير) ، واستعداده لمناقشة (اديسون) في مسرحيته البالية (كاتو) بالنَّفَس نفسه . (على أن جونسن ، مع ما يشتهر به من الإنتقال من الفن إلى الطبيعة ، قادر ، في كتابه (حياة اديسون) على إدراك مدى لا درامية كاتو . « . . . إنها أقرب إلى أن تكون قصيدة في حوار من أن تكون دراما ، وهي إلى التعبير عن المشاعر الصادقة بلغة أنيقة أقرب منها إلى تمثيل عواطف طبيعية ، أو إلى أية حالة محتملة أو ممكنة في حياة البشر . »

إنه لمن المتعب أن نحاول دراسة المناقشات حول المسرحيات ، وما يوصف بآثار الإخراج (الجريئة وذات الخيال الواسع) ، الناجمة عن سيطرة الإتجاه المسرحي . لا شك أن الممثل ، وكذلك القارئ ، يقتضيهما بعض الحدود عند منافسة الدراما . غير أن المعلق النموذجي على الدراما ينبغي أن يمازج بين اهتمام نقدي مدقق في النص وعناية كاملة قدر الإمكان بضرورات التمثيل الفعلية وإمكاناته .

« . . . وكأنها تمسك بمرآة تجاه الطبيعة »

يدور عدد من المقولات المتكررة عديمة الجدوى عن الدراما حول طبيعة (الخداع) الدرامي . لقد وضع أرسطوطاليس الدراما ضمن فنون المحاكاة ، فأثار هذا ، في عصر النهضة ، الرأي القائل بأن الجمهور يضلل

أو يخدع لكي يدخل في روعه ان ما حدث على المسرح قد حدث (فعلاً) ، وأن الدراما يجب أن تتحد عملياً بالممكنات أو المحتملات في « الحياة الواقعية » . فأدى ذلك إلى وحدة الزمان والمكان ، الذي أدى بدوره ، عند التزامه بدقة ، إلى تحديد امتداد فترة الحدث بامتداد فترة التمثيل المسرحي ، وإلى تحديد المكان بحيز خشبة المسرح . لسنا هنا بصدد بحث الإرتباك والتناقض الذين أثارتهما تلك الفكرة ، فالكثير من ذلك قد ورد في مقالات (درايدن) ، إلا أن كل ذاك البناء السخيف قد تهاوى في صفحات قليلة مما كتبه (جونسن) في (مقدمة لشكسبير) : ((من الخطأ أخذ كل عرض على أنه من الواقع ، وأن كل خرافة درامية في ماديتها قابلة للتصديق ، أو أنها صدّقت للحظة واحدة . . . لا بد أن ينشأ تساؤل عن كيفية إمكان تحرك الدراما إن هي لم تصدّق . إنها تصدق بكل ما تستحقه الدراما من تصديق)) . يقيم (جونسن) دفاعه عن (شكسبير) ضد النظريات المرتبكة على المبدأ نفسه الذي أقام عليه (سيدني) دفاعه عن الشعر ضد اختلاطات الأخلاقيين : « أما الشاعر ، فإنه لا يثبت شيئاً ، لذلك فهو لا يكذب قط » .

لم تعش تلك الوحدة طويلاً في انكلترا بعد تعرضها لهجوم (جونسن) المدعم بمكانة (شكسبير) . غير أن التطور التقني في المرح ساعد على ازدياد الإتجاه الطبيعي في تهيئة المسرح ، بحيث أنه في أوائل القرن العشرين غدا من المقبول ، عند تمثيل مسرحية حديثة في الأقل ، أن نرى المسرح وقد أعد بشكل أقرب ما يكون إلى غرفة أزيل عنها حائط واحد ، يؤدي فيها الممثلون أدوارهم وحوارهم مثلما هو في (واقع الحياة) . ولقد كانت الدراما المنتمية إنتماءاً طبيعياً إلى هذا المسرح هي تلك التي تتناول مشاكل إجتماعية تتصل ، أكثر ما تتصل ، بالوسط الإجتماعي

للطبقة المتوسطة ، فبرز اسم (ابسن) من مؤيدي هذا الإتجاه .

إن انهيار هذا اللون من الدراما (الذي سيطر ، في الأقل ، على المسرح التجاري حتى وقت قريب) هو الخيط الرئيس الذي ينتظم تاريخ الدراما الحديثة ، ولو أنه يتعذر علينا هنا إيراد جميع العوامل التي أدت إلى ذلك . كان ثمة شعراء . مثل (ييتس) ، عارضوا تجريد المسرح من الكلام المنظوم ، فيما أشار آخرون إلى امكانات الحركة اللاطبيعية ، كما هو الأمر في الباليه ، وطالب بعض المنتجين بإدخال مؤثرات مرئية أكثر (جمالية) . وقد انتقد الثائرون الإجتماعيون توكيد الطبيعة البرجوازية في الشكل ، كما جرت مناقشات أوسع ، من جهة أخرى ، حول العلاقة الممكنة بين الدراما والطقوس . غير أن النفوذ المهم الوحيد بقي لشكسبير في انكلترا وفي القارة الأوربية إلى حد كبير . إن البحوث التي تمت في دراسة طبيعة المسرح الشكسبيري أقنعت الباحثين المعنيين بالممارسة الدرامية بأن طريقة عرض مسرحيات شكسبير في القرن التاسع عشر ضمن إطار من (الطبيعية) قد أضعفت الإهتمام باللغة وحطمت الإستمرارية الدرامية . إن تفهمنا اليوم لطبيعة التقاليد الدرامية تستند إلى تلك البحوث وإلى ما تلتها من تجارب عملية .

أساس هذا التفهم هو إدراكنا بأن الحدث هو اللغة ، وأن اللغة هي التي تخلق (العالم) الدرامي للمسرحية ، وأن العلاقة بين العالم المذكور والواقع مجازية . وعليه فطبيعة المسرح وتهيئته وأسلوب التمثيل ينبغي أن تكون عوناً للغة في خلق هذا العالم المجازي . فلغة المسرحية تحة للمشاهدين ماهية مقاييس الإمكانية والإحتمالية ، فالحركة والإشـ والموجودات والمناظر ان هي ، نظرياً ، إلا مساعدات يجب أن تنبثق اللغة الخلاقة .

يمكن تصوير هذا المبدأ خير تصوير في مسرحيات (ابسن) . و(ابسن) لا يعتبر اليوم من الدراميين المعنيين أساساً بالمشاكل الإجتماعية ، فقد عاشت مسرحياته حتى بعد موت الظروف التي مثلت فيها ، غير أنه ينتمي ، دراميا ، إلى عالم خاص ، تمثل فيه البيوت والغرف الواقع الشعري السائد . من ذلك (بيت الدمية) و(روز مرشوم) وهو اسم لبيت ، وكذلك غرفة السطوح في (البطة البرية) ، وخطوات (جون غابريل بوركمان) وهي تقتحم الغرفة السفلى ، وكثير من شخوص (ابسن) يخفون أنفسهم قسراً في غرفة أو في بيت هرباً من الخطر والحرية في الخارج . إن مجمل الطريقة المعقدة التي تستحيل فيها البيوت والأبراج - كما في مسرحيته العظيمة (البنّاء) - إلى رموز عدائية رئيسة ، هي ذروة رؤيته الدرامية . فالغرفة الكاملة ، وهي توحي بوجود بيت كامل متصل بها ، إطار جوهري للعالم الذي تبتدعه لغة (ابسن) ، والوحدة الأساس لخياله الدرامي . وإنه لمن الممتع أن نتتبع أثر الكاتب الدرامي في إنتاجاته المتأخرة ، مبتعداً بالتدريج عن الغرف والبيوت إلى الهواء الطلق ، موسعاً في الوقت نفسه مصادر المسرح الطبيعي ، إلى أن نصل إلى (عندما نستيقظ نحن الأموات) حيث يواجهنا بهذا التوجيه المسرحي :

فجأة ينطلق زئير كالرعد من الثلوج في الأعالي . وتنحدر كتلة من الجليد بسرعة مروّعة . ولا نكاد نميز البروفسور روبك وآيرينا إلا بصعوبة وهما يهويان مع كتلة الجليد ويدفنان تحتها .

لا شيء أوضح تصويراً لعلاقة الحب - الكره بين الدرامي العظيم ومستلزمات المسرح العملية من هذا الطلب المستحيل المذكور في هذا التوجيه المسرحي (ولشكسبير طلبات مماثلة) .

لعل من المفيد أن نتكلم عن تقاليد مسرحية معينة في عصر معين ،

ذلك أن المعرفة السابقة بهذه التقاليد تحول دون حصول أي التباس . ومع ذلك ، فحتى ضمن إطار عام كهذا ، كما في تراجيديا اليعاقبة ، فإن ما يتسنى لنا معرفته من التقاليد والأعراف مصدره اللغة الخاصة بتلك المسرحية . إننا اليوم قد لا نستاء أو نتضايق عند اللجوء إلى (الإستفراد)[1] ، ولكننا إذ نتقبله كعادة درامية ينبغي أن نميز بين مختلف طرق إستعماله . ففي مسرحية (تورنيه) (مأساة المنتقم) كثيراً ما استعمل (الإستفراد) كمنبه مباشر للجمهور ودعوته لمشاركة أحد الشخوص إبتهاجه بضربة بارعة أو ساخرة ، أو لتذكيرنا بأن تلك الشخصية إنما تمثل مجرد تمثيل ، أو للتعليق تعليقاً أخلاقياً مباشراً على التمثيل . ولكن في (المرتد) وفي (أيتها النسوة حذار) لـ (ميدلتن) نرى (الإستفراد) أقرب إلى المونولوج الداخلي للمؤلف ، أو نظرة إلى تعقيدات الدوافع ومخادعة النفس التي تختفي تحت سطح التمثيل . (تورنيه) و(ميدلتن) كلاهما ينتميان إلى عصرهما ، غير أن مغزى عالم (تورنيه) الدرامي ، مثل عالم (جونسن) ، يطفو على السطح ، فيما نرى دنيا (ميدلتن) تغوص لسبر أغوار رغبات اللاوعي الغامضة وشبه الغامضة . (وهذا ما حدا ببعض النقاد إلى اعتبار أدبه أدباً معاصراً) . إن الفرق الجوهري في طريقة تناول العرف لا يتضح إلا بدراسة اللغة .

إن رفض فكرة المخادعة وفهم طبيعة العرف لا يمكنهما حل المشاكل التي غدت تلازم طبيعة ما يدعى بـ(الإيهام الدرامي) . لقد (كولريج) ، مثلاً ، محاولات عديدة لشرح مآخذه على موقف المتفق مع المألوف ، ولتوضيح ما كان يطلق عليه اسم (الإيهام

(١)ارتأيت هذه اللفظة لتقابل كلمة aside — . وتعني انفر بمخاطبة الجمهور وكان زملاءه على المسرح لا يسمعونه ـ المترجم .

« فالإيهام المسرحي . . . ليس في أن يحكم العقل بأن هذه غابة ، بل في التغاضي عن الحكم بأنها ليست غابة » . و« فيما يثبت [جونسن] إستحالة التضليل ، فإنه لا يترك مجالاً لحالة وسيطة سبق أن ميزتها بمصطلح الإيهام ، في محاولة لشرح ماهيتها وطبيعتها بتصوير حالتنا العقلية عندما نحلم . إننا في كلتا الحالتين لا نحكم على المتخيّل بأنه غير واقعي ، إنما هي واقعية سلبية فحسب . وعلى ذلك فإن كل ما يمنع العقل من أن يضع نفسه ، أو أن يوضع ، تدريجياً في تلك الحالة التي تكون فيها للصور المتخيّلة تلك الواقعية السلبية للمشاهد ، يهدم الإيهام ، ويكون غير مرجح الحدوث دراميا » . لست واثقاً مما في كل هذا من نفع حقاً . أفي هذا أي مزيد على قول (جونسن) : « إنها تصدق بكل ما تستحقه الدراما من تصديق » ؟ إن المقارنة مع حالات الأحلام تدخلنا ، على كل حال ، إلى عوالم علم النفس مما لا متسع له هنا . إلا أن ثمة شيئاً من التشابه موجود فعلاً بين هذا وذاك الذي تقدمه لنا فيلسوفة محدثة من فلاسفة الفن هي (سوزان لانكَر) إذ تضع لمصطلح (الإيهام) معنى دقيقاً لا يمكن أن يقال عنه أنه معنى شائع :

أما الحافز على التوهم فغالباً ما يكون مصحوباً بنقيضه الواقع ، وهو لا ينفع في حل المشاكل ، بل يثيرها . . . فمسألة الإيهام تعالج من حيث وجهة نظر الناقد باعتبارها مسألة تقتضي سرعة تصديقنا ورغبتنا في التصديق . . . إن عمل الإيهام الفني ليس التصديق كما يظن بعض الفلاسفة وعلماء النفس ، بل النقيض تماماً ـ التحرر من التصديق ، التأمل في الماهيات الحسية دون الإلتفات إلى معاني ((إليك الكرسي)) و« ذاك تلفوني » و« هذه الأرقام يجب أن تضاف إلى حساب البنك » الخ . إن المعرفة بأن الذي قبالتنا لا يملك أية أهمية فعلية في العالم هي التي تمكننا من الإنتباه إلى ظاهرها بما هي .

(المصدر السابق ، ص ١٣ ، ١٥ ، ٤٩)

تشير هذه الفقرة إلى الفنون المرئية خاصة ، إلا أن أهميتها الدرامية واضحة . ولسوف أتناول تلميح الآنسة (لانكَر) إلى (الإنتباه) دون أن أتقدم أكثر في عالم الجماليات .

إن من خصائص الدراما ، دون ألوان الأدب الأخرى ، أنها تستدعي منا إنتباهاً تاماً مستديماً . أما القصيدة أو الرواية فيمكن أن تترك جانباً ، أو بالأحرى يجب أن تترك جانباً ، إذا ما حيل بيننا وبينها أو أعاقنا عنها شيء ، ثم نستأنف قراءتها ، أو نعيد قراءتها لتذكر ما نكون قد نسيناه . غير أن المسرحية أثناء التمثيل تستدعي إنتباهاً مستديماً غير مقطوع ، لا لفائدتنا فحسب ، وإنما لفائدة باقي المشاهدين . إن مجرد الجلوس بصمت دون حركة تذكر مدة ساعة ونصف يعتبر إنجازاً كبيراً لا يتاح لمعظمنا إلا إذا أمكن الإستحواذ على إنتباهنا كلياً . ومن هذا يتضح أن مهمة الدرامي الرئيسة هي هذا الإستحواذ على الإنتباه وإدامته . وهذا هو ما يدعونا إلى أن نصف مسرحية أو قصة فيلم بأنها (أخّاذة) .

من المفيد عند هذه النقطة أن نفهم المقصود من اصطلاحي (الدراما) و(الدرامية) حيثما يردان في الكلام الدارج خارج نطاق مفهوميهما في الأدب وفي المسرح . قد يقال ، مثلاً ، (اللحظة الدرامية) . تخيل نفسك أنك أحد المحتشدين في قاعة إحتفال ، وقد تحلّق الناس حلقات يتبادلون الأحاديث . وفجأة يفتح الباب وتظهر على عتبته سيدة تنقّل بصرها في الحاضرين ، ثم يستقر على رجل في آخر القاعة . وينظر هذا إليها فيما هي تغلق الباب وتتقدم ببطء في القاعة . هذا الحدث عادي مألوف بذاته ، وقد لا يستلفت إنتباه أحد . إنه ليس حدثاً درامياً . ولكن فلنتصور بعد ذلك أنك تعرف الرجل والمرأة كليهما ، وأن الرجل قد سبق ان أطلعك على المشادة التي جرت بينه وبينها وهما في طريقهما إلى الحفل ،

وأنها كانت قد أصرت على أن يذهب بمفرده . أضف إلى ذلك معرفتك بأسباب الخلاف ، وبغيرتها من امرأة أخرى حاضرة في الحفل ، فإذا افترضنا أن دخولها القاعة قد استلفت نظرك ، وأن تفحصها الحاضرين وتقدمها نحو الرجل قد أثارا فيك توقعاً معيناً أو تنبؤاً بخطر ، فإن ذلك سيثير فيك شيئاً من التوتر ، وعندها تكون لك اللحظة لحظة درامية لك . ستكون مشاهداً لتلك اللحظة في مشهد يكون فيه كل فرد من الحاضرين الآخرين ممثلاً . ومن الممكن أن يتخذ هذا المشهد الرئيس شكلاً أعمق وأعقد . فأنت قد تكون ، مثلاً ، على علم بشيء من موقف المرأة الثانية المجهول عند كل الممثلين الرئيسيين . . . الخ .

إليك مثالاً آخر . قد تقرأ في إحدى الصحف هذا العنوان (وساطة الوزير الدرامية في نزاع الأجور) . سيكون لهذا دلالات ثلاث . (١) لم تكن الوساطة منتظرة ، وهذا ما يستلفت اهتمامنا . (٢) أوجدت هذه الوساطة موقفاً جديداً مثيراً للإهتمام . (٣) يستقي هذا الموقف معناه وأهميته من قرينة معينة ، فهو جزء من (حدث) له بداية (نعرفها) ، ولا بد أن يؤدي إلى نهاية (لا نعرفها) . فهدف الصحفي هو استلفات إنتباهنا وأدامته ، بادئاً بحدث غير متوقع ومثير للدهشة ، متجاوزاً ذلك إلى حملنا على إدراك وجود إحتمالات معينة تتصل بطبيعة الموقف الذي أوجده الحدث . ولكنه إن كان صحفياً ممتازاً فسيعلم أنه لا يستطيع أن يستمر في شدنا إليه طويلاً بهذه الإحتمالات المعينة ، فخبر الغد يجب أن يقدم لنا موقفاً آخر مع شيء من الإختلاف في الإحتمالات ، لئلا ينتابنا الملل من كل ذلك . فلكي يديم حالة التوقع عند قرائه خلال عدد من الأيام القادمة ، ولكي يوصل القصة إلى نهاية مرضيّة ، يسعى الصحفي لتحويل الموقف إلى (حركة) ، فالنهاية المرضية هنا هي تلك التي لا تصيبنا بخيبة أمل عندما نفتح الصحيفة في اليوم التالي فلا نجد القصة قد استؤنفت . إن علاقة قصة

صحفية بالدراما أقوى من علاقة قصة عادية بها ، لأن الصحفي معني بالفورية أكثر ، وبالإحساس بأنها واقعة الآن ، لا في الماضي . (تكتب العناوين الصحفية بصيغة المضارع عادة) . فهذه الفورية لازمة من لوازم الدراما ، بالنظر لكون ما يحدث على المسرح يحدث الآن ، في البداية ، وليس في (الماضي الحقيقي) في الأدب القصصي ، كما تقول (سوزان لانكَر) .

تتحد فكرة (الحركة) بالفترة التي يظل فيها إنتباهنا مشدوداً بها ، كما أن ثمة حدوداً لفترة عرض المسرحية لا تنطبق على الشعر أو الرواية . يرى ارسطوطاليس في كتاب (الشعر) أن « فترة معينة ضرورية ، ذلك أن الذاكرة قادرة على استيعاب طول معين بسهولة » . وقد حدد ناقد عصر النهضة الإيطالي (كاستلفترو) طول المسرحية بـ (الضرورة الفزيولوجية) للمشاهدين وللمثلين . لا شك أن حدود الذاكرة والجوع والتعب ـ إن لم نعدد أموراً أخرى ـ يمكن أن تؤدي إلى إنهيار تركيز الإنتباه المطلوب في الدراما ، دع عنك ضرورتها في المرء وفي المشاهدين .

فالحركة الدرامية إذن ـ بالرجوع إلى ارسطوطاليس ـ ((ذات فترة محددة)) ولها ((بداية ووسط ونهاية)) . إنها تضم سلسلة من المواقف تستولي على إنتباهنا ، وكل موقف ينشأ عما سبقه ، مثيراً فينا توقع المزيد من التغير حتى نهاية الحركة التي يصفها (جونسن) بأنها (نهاية التوقع) . إن بعضاً من هذه الصيغ البسيطة يمكن تجاوزه دون الإلتفات للوسط الذي يتكون فيه كل من الموقف والحركة ـ اللغة الدرامية .

الفصل الثاني

اللغة والموقف

((. . . إن في خصائص شعر (دون) ـ في عرض المواقف وفي حيوية التمثيل ـ شيئاً تصح تسميته بالدرامية)) . يشير الدكتور (ليفيس) في هذا الشرح إلى شعر (دون) في (إعادة تقويم) ، إشارة خاصة إلى أن ((التلفظ والحركة والتنغيم من خصائص الصوت المنطوق)) وأنه لأسهل عليك أن تتعرف على اللغة (العامية) وتميزها من أن تصفها . ولكننا نستطيع أن نشير إلى أي الأنواع من اللغة ليس درامياً :

عن معصية الإنسان الأولى ، وعن فاكهة
تلك الشجرة المحرمة التي جرّ طعمها المهلك
الموت على العالم ، وعن جميع رزايانا ،
وفقدنا عدن ، إلى أن يعيدنا الإنسان الأعظم
ويسترجع مكاننا السعيد ،
غنّي يا ربّة الشعر . . .

(الفردوس المفقود ، ج ١ ، الأبيات ١ ـ٦)

فهذا كلام متقصد موزون بميزان ، مزيج من الخطبة والصلاة ،

يعتمد تركيبه البنائي ـ حيث الفعل الرئيس في الجملة لا يظهر إلا في البيت السادس ـ على أجزاء من جمل ثانوية غريبة عن اللغة المنطوقة التي تتسم بالتفكك في أجزاء جملها . بيد أن في (ميلتن) شيئاً من الاستثناء ، إنما قد نجد عند (درايدن) مثلاً أقل وضوحاً ، ما دمنا نجد في متناولنا شهادة (هوبكينز) بأن في شعره ((عصب اللغة وقوتها)) :

في عصر التديّن ، قبل بدء مهنة الكهانة ،
وقبل جعل تعدد الزوجات اثماً ،
يوم كان الإنسان يضاعف نوعه ،
وقبل أن يُقصرَ الواحد ، ملعوناً ، على الواحدة ،
يوم كانت الطبيعة تدفع ، ولا قانون يمنع
إتخاذ المحضيات والزوجات ،
يومذاك ، وبمشيئة السماء ذاتها ، منح
ملك إسرائيل دفأه الفعال ، المتنوع ،
للزوجات والقيان ، وبذر ، على إمتداد ملكه ،
مثال خالقه في أرجاء البلاد .

(أبشالوم واخيتوفل ، الأبيات ١ ـ ١٠)

هذا ألطف وأقل تقصداً ، ولكنه ، لذلك ، ليس أكثر درامية . إنه أسلوب للحكاية كامل ، تتضح لنا فيه استراتيجية القاص ومهارته في تناول ما يكاد يكون موضوعاً دقيقاً . إن علائق (جارلز الثاني) الجنسية غير الشرعية جزء من الملهاة ، ولكن ينبغي ألاّ يسمح له بالظهور بمظهر مضحك . إن فيض الحكاية السريع يلقي بنا على الفعل الحاسم ((بذر)) (بما فيه من الإيحاء بكرم ربّاني) بحيث أن جميع الأفعال الأخرى تموت في

خضوعها لهذا التقدم . إننا نرقب تأثيراً قد أعد له بشكل معجب . ومن جهة أخرى نجد في الأبيات الإستهلالية في قصيدة (بوب) (رسالة إلى اربثنوت) درامية واضحة :

أغلق ، أغلق الباب ، جون الطيب ! متعبٌ ، قلتُ ،
اربط المطرقة ، قل اني مريض ، اني مت .
الشعرى غاضبة ! لا ، لا شك في ذلك .
لقد أطلق سراح (بدلام)[1] أو (برناسوس)[2]
نار في كل عين ، وقرطاس في كل يد ،
يهذون ، ويرتلون ، ويتجنّنون في الأرض .
أية أسوار تحميني ، وأي ظل أستظل ؟
نفذوا إلى كل آجامي ، وانسابوا إلى كهفي ،
براً وبحراً يجددون الهجوم ،
إنهم يوقفون المركبة ، إنهم يركبون السفينة .
لا مكان مقدس ، ولا كنيسة بمنجاة ،
حتى الأحد لا يشرق على يوم راحة وعيد ،
ثم من المصنع يتقدم رجل القوافي ،
فرحاً بلقياي على مائدة الطعام .

تتألف هذه الأبيات ، في الواقع ، من سلسلة من الصرخات أطلقها الشاعر إحتجاجاً على اقتحام خلوته . إنه يصور موقف المحاصر تصويراً نابضاً بالحياة ، ورد فعله على ذلك لون من ألوان الغضب المضحك ،

---

(١)بدلام اسم دار للمجانين في لندن ـ المترجم
(٢)برناسوس جبل في الاساطير الاغريقية ، موطن ابولو وآلهة الشعر ـ المترجم

فبقليل من المبالغة (وبخاصة في الحرب المجازية في الأبيات ٦ ـ ١٠) نظن أنه يقول : ((نعم ، لكم أن تضحكوا ، ولكن هذه هي وسيلتي ، مضطراً ، للأعراب بها عن نفسي)) . ويبدو أن الإنفجار يستدعي الإستجابة ، فنقول : ((هوّن عليك ، ليس الأمر بهذا السوء)) . فيأتيك الرد : ((ليس بهذا السوء ؟ إذن استمع إلى هذا !)) وتنثال المقطوعة تمثل دورها القلق ، في حركات وإشارات قانطة ساخطة ، وتنتهي بتهاوي المنشد منهوكاً على مقعد ، وقد تدلت ذراعاه منفرجتين على جانبيه بيأس . بإختصار ، إنها لا تصف موقفاً ، وإنما هي تعرضه أو تمثله . وبعبارة أخرى ، اللغة هي الموقف ، لأنها تصفعنا وهي تنطلق من المتكلم انطلاقاً .

وهذه السمة أشد ما تكون وضوحاً في شعر (دون) :

إني لأعجب ، وحق أحلامي ، ما الذي فعلناه ،
أنت وأنا ، حتى أحببنا ؟ أولَم نكن قد فُطمنا بعدُ ؟
فرضعنا مُتعاً فظّة ، كالصبيان ؟
أوَ شخرنا في مغارة أصحاب الكهف السبعة ؟
هكذا كان ، فكل المتع أوهام ، إلاّ هذه .
ولئن أبصرتُ يوماً جمالاً ،
فاشتهيته ، ونلته ، فما كان ذاك إلاّ طيفك .

(الفجر الصادق)

وهذا تعجب واستفهام كلاهما ، أي أنه يستدعي الإنتباه والإستجابة ، وهو لا يشير إلى المتكلم فحسب ، وإنما إلى المخاطب أيضاً . ويبدو أنه ، مثل قطعة (بوب) ، قد فرضه الموقف على الشاعر فرضاً .

ومن المفيد أن نلاحظ مقدار ما في هذه اللغة من التعجب والإستفهام والأمر .

ثمة أوجه أخرى من التشابه بين القطعتين تجدر الإشارة إليها . من ذلك ملاحظة الأهمية الخاصة للأفعال المفعمة بالنشاط والعنف : عند (بوب) ((يهذون ، ويرتلون ، ويتجنّنون)) وقوة الرفض عند (دون) في ((رضعنا)) و((شخرنا)) . لاحظ كيف أن أفعالاً قوية مثل ((أبصرت)) و((نلت)) عند (دون) قد تحررت درامياً من نبرتها ، بالقياس إلى ضعف الفعل ((كان)) .

في قصائد أخرى (لدون) ، مثل (الشروق) ، أمثلة أخرى على خلق اللغة الموقف والحركة . ثمة مثالية في حالة الغضب الأولية في قصيدته (أيتها الحمقاء الفضولية ، أيتها الشمس الجامحة) ، لكننا لا نرى مندوحة أخيراً من أن نتساءل عما يدعوه إلى مخاطبة الشمس بهذا الإسهاب . والجواب طبعاً هو أنه يخاطب في الشمس خليلته التي نشعر بحضورها المستمر . لقد أيقضتها الشمس ، فيلتفت إلى النافذة ، وإذ هو عميق الإحساس بوجود جمهور المشاهدين في شخصها ، يندفع في احتجاج بارع يقصد به امتاعها (متباهياً كعادته) واطراءها (((ولكني لا أستطيع عن رؤيتها صبراً))) ، ولإقناعها بأن شروق الشمس لا يستوجب مغادرتها الفراش ، ذلك الفراش الذي اغتصب من الشمس ، خلال القصيدة ، مقامها كمركز للكون . تنتقل حركة القصيدة تدريجياً من الشمس إلى الفراش ، إلى أن يصل الشاعر في النهاية إلى إدارة ظهره للشمس وتكريس كل اهتمامه لعشيقته . إن كل ما يمكن أن تمثله الشمس قد امتُص أو نُبذ ، وكل عالم النشاطات الإنسانية خارج المضجع (تصورها أبيات قليلة بكل جلاء) تستحيل إلى شيء تافه ، فيما يبني الشاعر ((غرفة صغيرة في أي

مكان)) . ولحركة القصيدة بجملتها بداية ووسط ونهاية ـ النهاية ((الصادقة الحقة)) للحب .

ولعل (الطوق) بقلم (جورج هربرت) خير نموذج في الانكليزية لإبراز دور اللغة الدرامية في خلق الحركة ضمن إطار قصيدة قصيرة . وعلى الرغم من أن القصيدة تبدأ وتنتهي بصيغة حكاية الماضي ، فإن لغتها تخلق شعوراً بالحركة الآنية ـ الإيحاء بالحركة الجسمية العنيفة القلقة ، الإستفهام والتعجب ، التغيرات الصوتية الآسرة ـ بحيث أن المرء ليجد نفسه في معمعة هذا الصراع بين الروح وذاتها . ويقرب أثر ذلك من أثر الحوار ، بصوت شاك يمتاز بنغمة نائحة شجية :

ماذا ، أسأظل أبداً في نواح واشتياق ؟
إن أشعاري وحياتي حرة . . .

وينتهي بعبارات أقرب إلى القنوط ، يلفظها مقطعة بالتنهدات :

كل شيْ بدد ؟
كل شيْ يباب ؟

والصوت الآخر ، الأعنف عصياناً ، يلتفت إلى القلب المتحسر بحركة حاسمة :

إليك عني ! وانتبه ،
سأبحر .
إستذع جمجمتك ، وأكبح مخاوفك ،
فالذي يتذرع بالصبر
ويرضي حاجته ويشبعها
قمين بحِمله . . .

تبدو النهاية للوهلة الأولى ـ وهذا ديدن هربرت ـ وكأنها تبدل مفاجيء غير منتظر ، كالإنحراف المفاجيء أمام ستار سريع الحركة ، فإذا ما استوعبنا الرمزية الخفية في تضحية المسيح الحنون ، في الأبيات الشاكية الأولى

(أوَ لا حصاد لي سوى شوكة
تدميني ، ولا من يعيد لي
ما فقدته مع ثمرة القلب ؟)

للاحظنا أن ما يسعى الشاعر للتحرر منه هو مطاليب الحب ، لا ضروب الكبت التي أثارها الصوت العاصي . وترينا حركة القصيدة حب الله يعتمل في ذات الشاعر على الرغم من أساه وعصيانه ، والنهاية ليست العكس ، وإنما هي اكتمال المنطق الدرامي للقصيدة بكاملها .

وفيما أنا أهذي ويزداد غضبي وحزني
عند كل كلمة ،
تخيلت أني أسمع منادياً ((بني)) ،
فأجبت ((يا رب)) .

يمثل (الطوق) حل عقدة التوترات الدرامية تمثيلاً يظل صادقاً ومصوراً لطبيعة التجربة المتحللة ظاهرياً ليمنحها شكلها الدرامي .

والحوار ، بإعتباره تبادل الكلام بين اثنين في الأقل ، ضروري إذا أريد للدراما أن تخلق موقفاً أعقد مما يستطيع (دون) بلوغه . غير أن الشعر الحواري لا يتجاوز بنا (دون) بالضرورة .

(اميتاس وثيستيليس يفتلان الحبال)
اميتاس : أتظنين هذا الحب سيدوم

وأنت ما تزالين تقولين لا ؟
الحب ، غير مجزٍ ، ينفصم .
الحب بالحب ، كالعشب بالعشب ، ينفتل .

ثيستيليس : أتظن هذا الحبل سيلتوي
إذا ما كلانا درنا باتجاه واحد ؟
فإن اتحد اثنان في اتجاه كذاك
فلا الحب ينجدل ولا العشب .

اميتاس : هكذا تجدين أعذاراً باطلة
تعوقنا كلينا .
الحب يربط عقل المرأة
بأوهى من حبل العشب .

ثيستيليس . ما لا أمل لك في دوامه
فلترض به كما تشاء .

اميتاس . إذن فلنضطجع جنب حبلنا
ونمضي في التقبيل بين العشب .

أما لغة (مارفيل) فأقل توتراً من لغة (دون) ، حيث يتقمص المتحدثان تقاليد عالم الريف النقي . في القصيدة نجد بذور الدراما . فهي تصور الراعية المتظاهرة بالخفر الماكر ، تخفق في حمل حبيبها على إظهار الشكوى والتظلم أكثر من إظهار الغيرة ، وتشرح كيف أنها تتخلص من المأزق الذي أوقعها في سلوكها ، وذلك بإيجاد العذر لنفسها (حيث كلامها الأول يعني : لن يكون للحب طعم إذا أسرعت الفتاة تقول نعم) ومن ثم التغاضي عن ذاك العذر بدهاء . ومع ذلك فالنتيجة ليست درامية ، بل

تذكرنا ـ لما تمتاز به من لطيف التوازن في الفطنة ـ برقصة رشيقة موزونة الإيقاع ، فيما تظل المشاعر محاطة بحدود ما يمكن التعبير عنه بأدب . إنه نداء بعيد من ذاك إلى هذه .

(يدخل مكبث)

الليدي مكبث : زوجي !
مكبث : لقد أنجزت المهمة . ألم تسمعي صوتاً ؟
الليدي مكبث : سمعت البوم ينعق والصراصر تصوّت .
ألم تتكلم ؟
مكبث : متى ؟
الليدي مكبث : الآن .
مكبث : عند نزولي ؟
الليدي مكبث : أجل .
مكبث : اصغي !
من ذا الذي يكمن في الحجرة الثانية ؟
الليدي مكبث : دونالبيان .
مكبت : إنه لمرأى مؤسف .
الليدي مكبث : إنها لمكرة حمقاء أن تقول مرأى مؤسف .

هنا تجد أن كل كلمة وكأنها قد انتزعت من المتكلم انتزاعاً ، على الرغم من مقاومته ، وعلى الرغم من كراهته التعبير بكلام عما هما بصدده ، والذي نوه به مكبث بكلمة (المهمة) . ولكن مع وجود توتر الهلع ، فثم توتر آخر يفصل بين الاثنين ـ قلق الليدي مكبث خشية أن يعمد مكبث إلى جعل نفسه مدعاة للهزء (على الرغم من أن هذا لا يصف الموقف بدقة) . والصوت الذي سأل عنه مكبث قد يكون صوتاً حقيقياً ، وحينئذ ينبغي

الإهتمام به . أو ، من جهة أخرى ، قد يكون الصوت ناشئاً عن شدة حساسية مكبث وعن خياله المتطير ، وهذا ما يوجب عليها الحذر . وهكذا يثير هذا الحوار القصير شعوراً بهستيريا مكبوتة ، تتكشف من واقعية الليدي مكبث المهينة والبادية في كلامها الأخير .

ما كل دراما ممكنة الاداء بهذا المستوى من التوتر ، غير أن من خصائص الحوار الدرامي في خير مظاهره أن تبدو كل لفظة وكأنها مدفوعة إلى الإنطلاق بما سبقها ، فيما تبدو مرة كأنها نوع من الصراع (توتر بين الشخوص) ومرة أخرى كأنها تعاون (يفسر طبيعة الموقف) . وفيما يلي حوار بين (لورنزو) و(بيليمبريا) و(بالتازار) مقتطف من (التراجيديا الاسبانية) بقلم (كيد) ، فيه تضّاد بينّ :

لور : أخيّتي ، ما معنى هذه المشية الحزينة ؟

بيلي : ذلك أني لا أحب الصحبة الآن .

لور : ولكن ها قد جاء الأمير لزيارتك .

بيلي : هذا يدل على أنه يحيا حر التصرف .

بال : لا ، سيدتي ، وإنما في عبودية مبهجة .

بيلي : لعل سجنك ، إذن ، هو غطرستك .

بال : أجل . بالغطرسة مفتونة حريتي .

بيلي : إذن فبالغطرسة عظّم ذاتك ثانية .

بال : وماذا إذا أسرت الغطرسة قلبي ؟

بيلي : فلتردّ ما استعرت ، وأسترجع قلبك .

بال : سأموت إذا عاد من حيث يختبئ .

بيلي : رجل بلا قلب وعائش ؟ معجزة !

بال : أجل ، سيدتي ، الحب قادر عليها .

لور : أف ، أف ، يا الهي ! كفى لفاً ودوراناً ،
بل بصريح العبارة عرّفها بحبك .

إن الأثر الآلي لهذا الحوار المتناوب ليس بالضرورة نتيجة للشكل نفسه ، فشكسبير نفسه يستعمل ما يشبهه في قطعة آسرة بين (ريجارد) و(آن) في مسرحية (ريجارد الثالث) في المشهد الثاني من الفصل الأول . إنما يخيل إليَّ أنه كالقالب الجاهز ، ولكن الذي يعيبه حقاً هو إيقاعيته الرتيبة ، فلا يتهيأ للمرء أي انطباع عن الفكرة وهي تتشكل في غضون الحوار ، ولا تتولد عنده أية إستجابة عقلية تحت ضغط التجربة . إن إمكانية إحياء قطعة كهذه بالتمثيل البارع وبإخراج أسلوبي ستكون موضع جدل ، ولكني ، بخبرتي ، أرى أنها تثير مشاكل كثيرة . يستشهد (أريك بنتلي) في معرض التمييز بين النثر البليغ والشعر في الدراما ، برأي (د . و. هاردينكَ) حول خصائص لغة الشعر :

صدق القائل أن البلاغي يلبس الأفكار لبوس الكلمة الملائمة . وهذا يوحي بأن الأفكار لا بد أن تكون موجودة فعلاً لكي نحكم إن كان لبوسها ملائماً . فإذا كانت موجودة ، فهي إذن موجودة في الكلمات ـ . بالأحرى في كلمات أخرى أقل ملاءمة . وعلى ذلك فإن البلاغي بارع في صوغ العبارة . . . أما الشاعر ، فيجب (إذا جاز لي تفسير رأي د . و. هاردينكَ) أن يقتنص الفكرة قبل أن تصبح فكرة تماماً ، قبل أن تشدّ الكلمة وثاقها . إن عمليتي البحث عن الكلمة والتأمل في الفكرة تجريان معاً عنده ، وليس من الضروري أن تكون النتيجة مفردات جديدة ، بل لغة جديدة ، تعبيراً جديداً ، تركيباً جديداً ، ومعنى جديداً .

(((حياة الدراما)) ص ٩٠)

تمنح هذه اللغة الدرامية الشعرية الجمهور أو القارئ إحساساً بتخلّق الفكرة تدريجياً أثناء قيام الممثل بإلقاء الكلام ، وهو واقع تحت ضغط الموقف الذي يجد نفسه فيه .

للغة الدرامية، إذن، قوتها وفوريتها. إلا أن من وظيفتها خلق (الإطار) أو (العالم) الذي تتخذ الحركة مكانها فيه. يصل (دون) في (الشروق) إلى هذا بتنظيم غير متقن :

امض فوبّخ

الطلبة المتأخرين والتلاميذ المشاكسين،
أمض واخبر حاشية الصيد في البلاط أن الملك سيركب،
ادع نمل الريف الى واجبات الحصاد. . .

ولعل العالم الخارجي هذا قد استُحضر ليرفُض ـ وهذا يكثر عند (غون) ـ ولكنه على كل حال موجود. إنه السياق الذي يتخذه الحبيبان لإظهار حبهما بالمظهر الذي يريدان. إن الإحساس بعالم الحقائق هذا، والمفاهيم التي ينمو الموقف الدرامي في أحضانها والذي ينبغي فهمه بموجبها، هو لب كل دراما، ومن الممكن بالطبع أن يكون أغنى بكثير إذا ما اشترك فيه متكلمان أو أكثر. لا توجد قطعة منفردة، مهما تكن دراميتها، قادرة على دعم جو التوتر والتوقع والقلق، مثل الصفحات الأولى في (هاملت)، وهي قطعة من الشهرة بحيث يبدو أي تعليق عليها سطحياً. مع ذلك يجدر بنا ملاحظة الأهمية الحيوية في كون (هاملت) نفسه غير موجود في هذا المشهد الإفتتاحي. إن هم إلا أناس عاديون، حفنة من المتطيرين المشككين الذين يربطون عادة بين ظهور شبح وحدوث كارثة عامة («إن لهذا تأثيراً مهيجاً غريباً على حالنا»)، ثم يتحولون إلى مناقشة الأزمة السياسية الأخيرة. أي أن الشبح، وإن يكن غريباً، لا يمكن أن يعنيهم ذواتهم، ولا يتوقع أن

يوجه ضربة إلى سلامهم الداخلي، فهم يثرثرون عن الفولكلور، والتكهن بالنذر والبشائر، وعن الأساطير والأشباح. بهذا يتخلق عالم لا تكون فيه طرق تفكير (هاملت) ومشاعره إعتيادية. من ذلك، مثلاً، أن هلعه واشمئزازه من زواج أمه لا يأتلفان والعالم الأوسع الذي يعيش فيه (برناردو) و(مارسيلوس)، وإن يكن عادياً أكثر. فإن كان علينا ألا نستسلم في رؤيانا لرؤية (هاملت) فعلينا أن نظل مدركين لهذا العالم ولمقولاته.

إن طبيعة عالم المسرحية تقرر ما يمكن ان يحدث فيها، وتحدد المواقف الممكنة، ومدى الحركة أو عمقها. وهذه الحدود هي ما يطلق عليه نقاد الدراما إسم (اللياقة) (أنظر الملاحظة أ). وثمة أنواع متعددة من هذه الحدود. فحمل الشخوص وما يقولون على إلتزام طبقة إجتماعية معينة واحد من أبرز طرق تعريف عالم من العوالم ـ مسرحيات (ابسن) تنتمي إلى عالم طبقة وسيطة تقتني هياكل عظيمة في خزائنها، وبمفهوم أن (الناس لا يفعلون شيئاً كهذا). ومع ذلك فإننا كثيراً ما نشعر (في «البطة البرية» مثلا) بوجود عالم أوحش وأشد بدائية في الخارج، بما فيه من غابات وجبال وما يحيط به من أساطير. ولكن (راسين) يخلق، من جهة أخرى، عالماً من الملوك والأميرات، ومن القصور والأروقة، الأمر الذي يبعده وكأنه قد أزيح من (مجاهل الغابات). ولكننا إنما بالتدريج يمكن أن يدخل في روعنا أن التمدن في القصور والتمدن في مجاهل الغابات المظلمة ليسا منفصلين بعض عن بعض كثيراً، وأن وحشية الحيوانات المفترسة والغيلان ليست أخطر من وحشية قلب الإنسان المتمدن في قبضة هياج لا يقاوم. إن لهذا التضارب بين عوالم الظاهر والباطن أهمية بالغة في الدراما، فإن ما يفصل (هاملت) عن الآخرين هو إحساسه الحاد بأبعاد التجربة الإنسانية (الجنة والنار، مثلاً) التي لا يعلم بها أي من شخوص المسرحية الآخرين. إن عالم المسرحية لا يمكن دركه بأكمله عن طريق شخصية واحدة. وهذا هو مغزى

الفكرة التقليدية القائلة بأن (العالم كله خشبة مسرح)، أو المتضمنة في المبدأ الديني الذي يعتبر العالم مسرحاً لقضاء الله. ونحن، كجمهور، أقدر على التفهم وإصدار الحكم من أي من سكنة العالم المخلّق لأننا نراه بأكمله. وكما قالت (سوزان لانكِر) : «ليس علينا أن نبحث عما هو مهم، فقد تم إختياره من قبل، وكل ما هناك مهم، فليس كثيراً أن نلقي عليه نظرة شاملة ككل.»



عندما نصنف المسرحية إلى كوميديا وتراجيديا وفارص(١)، وغيرها، فإننا في الواقع نستجيب إلى طبيعة العالم الذي يخلقه الدرامي. وهذا التصنيف عام بالضرورة ومبتذل، لا يعني كثيراً بالإختلافات الممكنة ضمن كل (نوع). فعوالم الكوميديا في مسرحية شكسبير (كما تحب) وفي (الكيمياوي) لجونسن، وفي (عدو البشر) لموليير (وهي ثلاث روائع ولا شك)، فحركة (الكيمياوي) بأكملها تحدث في بيت واحد، في حين أن حياة لندن الغنية والمتنوعة في الخارج تكشف عنها لغة الحوار، وهذا يقترب من أسلوب (دون) في بعض وجوهه، حيث يمثل المشهد الإفتتاحي درساً للموضوع بإختصار درامي. إنه مشهد عراك تعبّر فظاظته العنيفة عن الدينامية اللا أخلاقية لثلاث من الشخوص الرئيسية: ساتل، وفيس، ودول. نشعر في هذا المشهد بالطاقة التي ستديم تحرك الأشياء، إذا ما استطاع المتشردون الثلاثة العمل معاً وفق (وثيقة استخدامهم الثلاثية) ولكنهم إذا ما تركوا وشأنهم فسوف ينقضون إلتزاماتهم كلية، فيتوكد وجود العالم الخارجي، لكن يمكن تضليله :

(١) Farce : مسرحية هزلية تعتمد المبالغة المضحكة ـ المترجم.

دول : أتدعان

الجيران يسمعونكما؟ أتخونان الجميع؟
إسمعا! إنني أسمع أحداً.

فإلى خطر مشاجرة اللصوص أضيف خطر الإنكشاف بإحتمال رجوع مخدوم (فيس) الذين كانوا في بيته.

ساتل : من ذاك؟ شخص ما يدق الجرس. إلى النافذة يا دول، أدعو الله ألا يزعجنا السيد في هذا الوقت.

إن الذي يجلب النظر في لغة الثلاثة هو تشبثهم بالجانب المادي المحض للأشياء.
إذ ذهبتم في اسمال من قطع مرقعة

نتشتموها والتقطتموها من كومة الروث قبيل النهار،
وأقدامكم المتورمة برداً في اخفافكم العفنة،
وخرق من لبّاد، ورداء خلق
لا يكاد يستر اعجازكم

لن تجد دراميا آخر هكذا يملأ عالمه بأشياء صلدة، ملموسة. كون بأسره من أشياء للأكل، واللبس، واللمس، والمتعة، تباع وتشترى، أو تسرق. فعالم (جونسن) عالم من الطاقة والأشياء، عالم قاس لا يكون فيه المرء إلا غابناً أو مغبوناً. أما الشكوك والمبادىء والعواطف والتقاليد والمشاعر الرقيقة الأخرى، فهذه تزاح بعيداً بازدراء إن هي وقفت حائلاً دون النجاح. الفن الوحيد هو فن الرياء، والعلم الوحيد هو علم الخداع.

لا شك أن عالم (جونسن) يستثنى مساحات شاسعة من الخبرة

الإنسانية، ولكنها مستثناة تقصداً. فالقول بأن الحياة ليست كذلك يكون إبتعاداً عن القصد. (جونسن) لا يرتكب خطأ بشأن الحياة، إنه يخلق عالماً حيث يمكن عزل بعض مظاهر محدودة من الحياة وتكثيفها. لا شك أن (الهولة) التي ابتدعها (سير ابيكور مامون) مبالغ فيها، إنها كاريكاتور: ولكنها مبالغة في رسم بعض إمكانات بشرية معينة موجودة فينا. الإستثناء والتكثيف جوهر الدراما. إن عالم (فورسيت وآردن) الريفي في (كما تحب) ليس أقرب إلى الواقع من عالم (جونسن)، وإن كنا نستطيع القول بأن شكسبير يختار ويؤكّد في هذه المسرحية ما يتركه (جونسن) جانباً. فهنا يكون أقسى الشقاء ناشئاً عن حب غير مجز، ذلك الإخفاق المفتقر إلى التعاطف المدرك لشقاء كهذا الذي تتظاهر به (روزاليند) نحو (اولاندو) ونشخصه في (فيبة). أما عالم (موليير)، من جهة أخرى، فعالم إجتماعي بارز وأنيق، حتى في أكثر المواقف خصوصية :

ماذا! أوَ لا يزيل توكيد مشاعري الحنون نحوك شكوكك الخاصة؟

أيكون لتلك الشكوك أي وزن إزاء ضمانة كهذه؟ أوَليس مجرد إصغائك إليها إهانة لي؟ ينبغي لقلب المرأة أن يقهر الكثير من المقاومة قبل العزم على الإعتراف بالحب، ما دامت عفة جنسنا، عدوة رغباتنا، تقف بوجه إعترافات كهذه.

أيمكن لمحبوب يرانا وقد تغلبنا في سبيله على عقبة كهذه ألا يخشى العقاب على شكه فيما ينبغي أن يراه وحياً يهبط عليه؟

(«عدو البشر» الفصل الرابع، المشهد الثالث)

موقف (سيليمين) هنا يوحي بأن زيف الحياة الإجتماعية نفسها، بظاهرها اللامع ونفاقها المؤدب، يعتبر باعثاً على أن اعترافات معينة يجب أن تكون صادقة، فالمرء لا يقيم دفاعه على التافه من الأسباب. لم يكن (موليير) قاصراً عن رؤية ما وراء العالم المهذب المكبوح الذي ينشؤه، كما أن (السسته) الكاره للتظاهر بطبيعته، يحظى بالكثير من العطف، ولكن الذي يكشف عنه (موليير) فعلاً هو أن موقف (السسته) الأخلاقي، على الرغم من عدائه لبعض المتطلبات الإجتماعية، ينتمي إلى صلب المجتمع ذاته، وهذه حقيقة تحول أنانيته الهائلة بينه وبين رؤيتها :

إنني أطلع من هاوية فيها الرذيلة منتصرة، أفتش في الأرض عن مكان ناء، حيث المرء حر في أن يكون إنسانا ذا شرف.

ويتساءل (موليير)، ضمنياً، أيمكن لإنسان يعيش في صحراء أن يكون (إنساناً ذا شرف)؟

الفصل الثالث

الحـــركـة والتــوتــر

ينشىء الدرامي حدود العالم الذي ستقطنه المسرحية، وفي الوقت نفسه يستحوذ على إنتباهنا بخلقه موقفاً ممتعاً بحد ذاته ومثيراً لتوقع مواقف آتية قد تنشأ منه. وعلى ذلك فإن المشهد الإفتتاحي في الكيمياوي) يجلب إنتباهنا بالعراك؛ حيث يتحدد أثناءه الموقف، طبيعياً تماماً، وندرك أننا بإنتظار توقعات أخرى قصيرة وطويلة، ونتوق إلى أن نرى كيف أن هؤلاء الثلاثة القادرين على العراك الصاخب سيستخدمون طاقاتهم الكبيرة وتعاونهم البليغ، متسائلين في الوقت نفسه كم من الوقت سيمضي قبل أن يثور الخلاف بينهم مرة أخرى، ومتى سيساور الجيران الشك فيما يجري أو متى يعود صاحب البيت من الريف. هذه إحتمالية لا يخلو منها أي موقف درامي، على الرغم من أننا نجري مجرى خاطئاً بقولنا «متسائلين» إذا ما خطر لنا هذا التساؤل بشكل منفصل عن إدراكنا لما هو جار في اللحظة نفسها. إننا لا ننظر إلى الحركة، وإنما يلقى بنا في قلبها، لذلك فإن إحساسنا بما هو حادث فعلاً لا يمكن تمييزه عن إحساسنا بما سيحدث أو قد يحدث:

وهذا يخلق التوتر الغريب بين الحاضر القائم ونتائجه غير المتحققة بعد، (الشكل المعلق)، الإيهام الدرامي الجوهري. وهذا الإيهام عن

مستقبل مرئي لا بد منه في كل مسرحية. . . إذ يبدو والمستقبل وكأنه جنين كائن فعلاً في الحاضر.

(لانكَر، ص ٣١١. أنظر الملاحظة ب)

«التوتر» كلمة لا بد أن تتكرر في كل حديث عن الدراما. فنحن بالطبع نتحدث عن (موقف متوتر) عندما نرغب في الإعراب عن الإحساس بأن حالة ما قد تتحول في أية لحظة إلى شيء متأزم مختلف. إن أي عمل فني يمكن إدراكه بفهم العلائق المتداخلة بين أجزائه، وفي الدراما تكون العلاقة المتميزة بين الأجزاء علاقة توتر. عند النظر إلى لوحتي رسم، ولتكونا صورة سيدة بدائية، وأخرى بريشة (أل كَريكور)، يمكننا أن نميز بينهما قائلين أن الثانية أكثر درامية، قاصدين بذلك أن عناصر اللوحة المختلفة، الخطوط والمسافات والألوان، تعيش معاً في حالة من التوتر وتحيا حياة دائمة على شفا التطاير عن بعضها. من الجدير بنا ألا ننسى، وكما يقول(أي. أ. ريجاردز) في (مبادىء النقد الأدبي)، أن هذا التوتر كائن فينا، ولكننا لا يمكننا أن نبحثه إلا وفق مصطلحات العمل الفني نفسه، وهذا هو الذي يجعل المفاهيم النفسية، مثل (التنفيس)، مضللة. قد نقول أن مسرحية ما تجعلنا نزحف (إلى حافة مقاعدنا) إلا أن هذا ليس حكماً نقدياً بحد ذاته.

في الدراما أنواع مختلفة من التوتر - فيما بين مختلف الطرق لفهم الكلام (السخرية الدرامية)، وبين شخصيتين، إلخ - إلا أن التوتر العام المستمر هو ذلك الحاصل بين الموقف في لحظة بعينها والحركة الكاملة. فالمسرحية تظل في حالة من التوازن حتى إكتمال الحركة. إن من أبسط الأمثلة البارزة على هذا التوتر هو التشويق، وهذا ما نراه بأجلاه على مستوى الإمتاع الدرامي الشائع في الأفلام وفي التلفزيون: البطلة موثوقة إلى السكة الحديد:
أنتقال إلى القطار السريع، جباراً في قوته، متوعداً بلا أباليته، يلتهم الأميال

القليلة الباقية: إنتقالية إلى البطل على حصانه الأبيض، ينهب الأرض لإنقاذها. والميلودراما ليست في الواقع إلا دراما وقد صيرت إلى أبسط صورها ـ الشارع الرئيس يزحف عليه الظلام في مدينة غريبة،حيث يبرز من كل طرف منه شخص بمفرده، واضعين يديهما بعصبية على مسدسيهما. إن كبار أساتذة التسلية الشعبية، مثل (شابلن) أو (هيتشكوك)، قد وهبوا إدراكاً غريزياً (وهو ضرب من العبقرية) يمكنهم من ضبط الوقت اللازم لمدة التوتر دون أن يصبح مملاً أو غير محتمل، عارفين متى يقطعونه مع إستخلاص أقصى ما فيه من تأثير.

التشويق لا ينفصل عن الدراما، وهو كثيراً ما يتخذ أشكالاً ماكرة. (جيخوف) زعيم التشويق غير المقصود أو شبه المقصود، فيما يعتمد عليه (ابسن) في بعض أقوى مشاهده، كما في المشهد الختامي في (البنّاء الماهر). وهو كثيراً ما يتخذ شكل قرار حاسم يجب اتخاذه، مثل اختيار (كورنيه) بين الحب والواجب. كل أنواع الهزل تخلق تشويقاً من ذلك النوع الذي نحس به ونحن نراقب لاعب الأكروباتيك يستمر في إضافة كرة بعد أخرى الى الكرات التي يبقيها طائرة في الهواء دون توقف. ولعل (الكيمياوي) ألمع مثال على ذلك. وإن من بين أعظم المشاهد المليئة بالتشويق الرائع في الدراما هو المشهد الخامس من الفصل الرابع من (المنافق) لموليير: كان (تارتوف) المرائي يراود زوجة سيده الممسوس (اورغون)، غير أن هذا يرفض تصديق ذلك، فتعمد الزوجة (ألمير) إلى تهيئة مكان لزوجها تحت المائدة يختفي فيه أثناء مقابلة لها مع (تارتوف). وفيما تحاول الزوجة أن توصل (تارتوف) إلى حيث تنكشف نواياه بأجلى فضيحتها، لا تلبث حتى تجد نفسها وقد وقعت في الفخ، وذلك لعدم خروج زوجها من تحت المائدة لمواجهة (تارتوف)، على الرغم من إشاراتها الفزعة المتزايدة، كالتظاهر بالسعال، أو بالضرب على المائدة. وعندما تنجح أخيراً في التخلص من (تارتوف) لفترة

قصيرة، (لنرى من باب التهكم إن كان من المنتظر أن يكتشفهما الزوج)، تلتفت إلى زوجها الذي يكون قد خرج من تحت المائدة وتقول :

ماذا! أبهذه السرعة؟ لا بد أنك تمزح! هيا إرجع تحت غطاء المائدة، فالوقت لم يحن بعد. عليك أن تنتظر حتى النهاية لكي تكون واثقاً، فلا تعتمد على الحدث والتخمين.

غير أن الجانب الكوميدي هنا ليس على حساب (اورغون)، ذلك لأن (المير)، بثقتها السطحية بنفسها، قد خلقت موقفاً إضطرت فيه إلى أن تقف وجهاً لوجه إزاء قوة عديمة الخُلُق ليست تستطيع معها دفاعاً. والمشهد ينتهي بعودة الثقة بين الزوجين، ولكنه يعرض، بالتشويق، كيف أن (تارتوف) كاد أن يدمر الإحترام المتبادل الذي تقوم الحياة الزوجية عليه.

من الوسائل البسيطة الأخرى لخلق التوتر الدرامي، المفاجأة: دخول عنصر جديد على حين غرة في موقف قائم، بحيث تتغير صورته مباشرة. وهنا أيضاً تكون الميلودراما أوضح الأمثلة على ذلك، كأن تتكشف لنا فجأة حقيقة كانت خافية من قبل. إن آثار هذا النوع عادية وسهلة إلى حد الخطورة ـ صوت إطلاقة خلف المسرح، أو ظهور غير منتظر ـ وعند (أبسن) أمثلة واضحة، كإنتحار (هيدا كابلر) أو ظهور (مسز بوركمان) في نهاية الفصل الثاني من مسرحية (جون كَبريل بوركمان)، (فعلى الرغم من واقعية ابسن في أجوائه، فإنه نادراً ما يبتعد عن الميلودراما).

لا بد عند هذه النقطة أن نشير إلى أن ما ذكرناه عن التشويق والمفاجأة لا يمثلهما إلا على أبسط وجه فقد تنشأ في الدراما حالات تكون فيها المفاجأة تامة، كما يمكن أن نكون في بعض حالات التشويق غير واثقين كلياً من النتيجة. بيد أننا حتى في حالات ميلودرامية نادراً ما نكون جاهلين كل

الجهل أو غير واثقين كل الثقة . فنحن في الواقع ، عندما نشاهد (المتعلق بصخرة) ونعرف أن البطل والبطلة لم يموتا ، فإننا نكون مهيأين إلى حد ما لإمكانية المفاجأة . إن إدراكنا للمحتملات متأصل في معرفتنا بتقاليد النوع المعين من الدراما . ففي المشهد الذي ذكرناه من (المنافق) نحن على علم يقين ، في أعماقنا ، بأن (تارتوف) لن ينجح في إغواء (المير) . وهذا ناتج من ثقتنا بأن عملية الإغواء لا يمكن ان تعرض على المسرح (حتى وقت متأخر في الأقل) ، فإن ما يمكن عرضه على المسرح وما لا يمكن قد يكون مسألة إعتبارية ، أو حسب ذوق الجمهور ، ولكنه مع ذلك يضع حدوداً لتوقعاتنا الدرامية . إلا أن المسألة مسألة ذوق أساساً ، مسألة ما يمكن أن نتوقعه في هذا اللون من المسرحيات ، فيما يكون لون المسرحية قد وضح لنا منذ بداية التمثيل .

لقد كانت دائرة الإمكانات على أضيقها في التراجيديا الإغريقية ، حيث القصة لم تكن تتعدى إحدى الأساطير المعروفة لدى الجمهور بأكملها . إن من يظن أن التشويق الدرامي يعتمد على الجهل الحقيقي بالنتيجة ، عليه أن يقرأ (الملك أوديب) لسوفوكليس ، ليرى كيف يتطور التوتر بين جهل جميع الشخوص (بإستثناء تيريسياس الذي يترك المسرح قبل بدء إنكشاف الحقيقة) ذلك الجهل الذي نشترك فيه بتقمصنا الشخوص ومعرفتنا الحقيقة فعلاً . في الفصل التالي ، عند بحث (السخرية) سوف ندرس طبيعة هذه (الإزدواجية في الوعي) ، إذا جاز هذا التعبير .

يندر جداً أن يستخدم (شكسبير) مواقف ذات تشويق بسيط . وهو قلما يرجع إلى المفاجأة ، ففي أكثر اللحظات الدرامية في تراجيدياته ، كظهور شبح (بانكو) أو دخول الملك (لير) حاملاً جثة (كورديليا) بين ذراعيه ، فإنه يكون قد هيأنا لذلك من قبل ، بحيث أنها عندما تقع ، تبدو لنا

فوراً أنها صحيحة تماماً. وحتى في المناسبة البارزة الوحيدة التي يخفي فيها (شكسبير) شيئاً عنا، وهي الإحتفاظ بـ(هرميوني) في (حكاية الشتاء)، فإننا نجد أن عودتها قد أعد لها خفية في المشاهد السابقة، وفي التلميحات التي تشير إليها، وفي كل الجو الذي أحاط بإنكشاف البهجة والحب ثانية.

هذا هو الفن الأسمى عند الدرامي، أنه خلق إحساس خفي بما ينبغي أن يكونه التمثيل ذلك الإحساس الذي لا يخرج إلى الوعي الكامل حتى يبلغ التمثيل كماله أخيراً، بحيث يبقى التوتر مستمراً بين هذا وما يحدث في أية لحظة بذاتها. وختام المسرحية (وأنسب ما يكون ذلك بمصاحبة الموسيقى) يشبه نغماً ذا درجة كاملة (Major Chord) في سيمفونية، فيتخللها خفية وبدون أن نسمعه فعلاً حتى نبلغ النهاية، فيختم على إدراكنا الأولي بما كان يجري من قبل.



إن تعريفنا بالموقف الأولي في أية مسرحية قد يتم بطرق مختلفة جداً. من ذلك، مثلاً، البداية المفاجئة العنيفة أو الصاخبة، كما في (روميو وجولييت). وهنا يواجهنا شرط لازم آخر، وهو الحركة الكاملة، وذلك بتركيز إنتباهنا على ما هو بؤرة الموقف. وفي ظروف تمثيل (روميو وجولييت) يكون العداء هو المقصود وليس الأفراد، وهذا ما يجب توكيده. لذلك يبدأ (شكسبير) بالخدم. إنه لمن المفيد، وإن يكن عادياً، أن نلاحظ أن الدرامي يستفيد بعض الفائدة من تصويره مجتمعاً يكون فيه التدرج الطبقي واضحاً يسهل إدراكه. لا شك أن أحداً لن يخطر

بباله أن المسرحية ستكون عن (سامبسون) و(كَريكَوري) بالنظر إلى أنهما خادمان . فشخوص أية مسرحية ينتظمون في خطة تدرجية مفهومة ضمنياً ، ولا شيءٌ أكثر مضايقة للجمهور من السماح له بأن يخطئ في معرفة موضع بؤرة الإهتمام . وكمثال على ذلك ، يبدأ (وبستر) في (الشيطان الأبيض) بأسلوب لطيف متفجر :

لودوفيكو : منفي ؟
انطونللي : لقد أحزنني كثيراً سماع الحكم .
لودوفيكو : ها ، ها ، يا ديمقريطس ، أيتها الآلهة التي
تحكم العالم بأسره ! ثواب وعقاب ملكي !
الحظ مومس عادلة : لئن وهبت شيئاً ،
فستهبه بدفعات صغيرة ،
ولكنها قد تسترده دفعة واحدة .
هكذا الذين لهم أعداء عظام ، أسكتهم الله !
إن ذئبك لا يكون ذئباً
إلا عندما يكون جائعاً .

هذا كلام ذو أهمية درامية كبيرة بذاته ، ذلك أن فكرة « ثواب وعقاب ملكي » و« أعداء عظام » هي المركز لما ينتج عنها من حركة . غير أن (لودوفيكو) نفسه يختفي تماماً بعد هذا المشهد الإفتتاحي حتى قبيل نهاية الفصل الثالث ، حيث درجة اندماجه في الحركة التالية بعيدة عن التصديق . من المعروف عن (وبستر) أن (بناءه الدرامي) كثير الأخطاء ، إلا أن هذا المثال بالذات قد يعيننا على معرفة ماهية البناء الدرامي . إن لهذا التعبير مخاطره ، فإنه ، لما يوحي به ضمنياً بمقارنته بالبناء المادي ، يشجع النقاد على رسم التخطيطات والخطوط البيانية . إنما يمكن

تجنب ذلك بدراسة الإنتباه مرة أخرى ، ذلك لأن ما ندعوه باسم البنا الدرامي ليس إلا وسيلة نستخدمها للإبقاء على ما هو مهم في الحركة متسة في بؤرة إنتباهنا . (أنظر الملاحظة ج)

إن الإهتمام بالبناء بهذا المفهوم يقف وراء معظم ما يدعى بقواعد (الكلاسيكية الحديثة) في الدراما ، كوحدات الإنسجام ، وإدانة ازدواجية الحركة ، ومزج مشاهد تراجيدية بأخرى كوميدية . إن دفاع (جونسن) عن (شكسبير) في (المقدمة) من حيث البنى الكلاسيكية الحديثة ، لا يتعدى القول بأن الحياة نفسها لا تعترف بتحديدات كهذه ، وان الدراما مرآة الحياة . إلا أنه ليس دفاعاً فنياً عن الحاجب في (مكبث) ، أو الأبله في (لير) ، لأن كليهما ، بالنتيجة ، يوجهان إنتباهنا باستمرار وجهة صحيحة . إننا ، بعد مشاهدة مسرحية (مكبث) ، لا نتركها قائلين « ترى ماذا حدث لذاك الحاجب » ؟ والأبله في (لير) ليس شيئاً بسيطاً ، غير أن السؤال المهم هنا ليس قولنا « ماذا حدث للأبله »؟ ، ولكننا إذا سألنا هذا السؤال فإما أن نكون قد أسأنا فهم دوره في الحركة ، أو اننا نريد توجيه الإنتباه إلى خلل في بنية المسرحية . (لعل من المفيد أن نشير هنا إلى أن هذه المشكلة الأخيرة ، إذا كانت مشكلة ، تتعلق بالصعوبات التي واجهت العديد من النقاد بشأن (شايلوك) في (تاجر البندقية) ، أو بشأن (مالفوليو) في (الليلة الثانية عشرة) . فالصعوبة هنا ليست في كمية الإنتباه بقدر ما هي في كيفية الإنتباه الذي استثارتاه هاتان الشخصيتان . غير أن القضيتين تذكراننا بمدى الترابط الموجود بين الشخصية والبناء) .

عندما نتحدث عن البناء الدرامي فإننا نجعل من طريقة الترابط بين المواقف فكرة تجريدية ، وكذلك من الطريقة التي تعمل على تركيز إنتباهنا

على تلك المواقف لتوحيدها في عمل واحد . « ترى أي الشخوص تهمنا مصايرهم أكثر » ؟ هذا أول سؤال يتبادر للذهن عند مشاهدة المشهد الإفتتاحي في مسرحية . في بعض المسرحيات لا نجد سوى شخصية واحدة أو اثنتين تهمانا حقاً ـ تخطر لنا الآن العقدة الرئيسة في (الأبله) ، وهناك القضية الواضحة في تراجيديات (اسكيلوس) و(سوفوكليس) . أما (جيخوف) ، وهو أحد عظماء الدراميين ، فإنه من الصعوبة بمكان ، ذلك أننا إذا سألنا أنفسنا السؤال الذي صغته آنفاً ، فسنصاب بالحيرة ، ففي (بستان الكرز) مثلاً نجد بعض الشخوص أهم من شخوص أخرى (مدبرة البيت شارلوتا أقل أهمية من ربة البيت ليوبسوف اندرييفنا أو ربيبتها آنيا) إلا أن الشخصيات الثانوية لا تنفع أصلاً في توجيه إنتباهنا إلى ما هو مهم أو بارز في الشخصيات الرئيسة ، فأولئك مرتبطون بمواقفهم ذاتها ، وهم ، كالشخصيات الرئيسة ، يوجهون إنتباهنا إلى ـ ماذا ؟ « أي مصير تعنينا متابعته أكثر » ؟ هذه الصياغة للسؤال أفضل ، لأنها تتيح لنا أن نجيب ـ ففي (بستان الكرز) نرى ماضي وحاضر نظام إجتماعي بدون مستقبل ، كالعلائق التي نراها ممكنة الوقوع (فاريا ولوباهين ، آنيا وترّوفيمون) لا مستقبل لها كذلك . فدراما (جيخوف) هي دراما شخوص لا مصاير لها ، وخير ما يلخص روحيتها هي الأسطر الختامية في (الأخوات الثلاث) :

أولكا : . . . أبداً ، يا أختي العزيزة ، فالحياة لم تنته بالنسبة لنا بعد ! سنعيش ! الفرقة تعزف بمرح وإبتهاج ـ فلعلنا إن انتظرنا قليلاً اكتشفنا لمَ نحيا ، لمَ نشقى . . . . أوه ، ليتنا نعرف ، لو كنا نعرف فحسب !

شيبوتيكين : (يغني لنفسه بهدوء) : تارارا ـ بوم ـ تارا . . .

أنا مقتعد قبراً . . . (يقرأ الجريدة) ماذا يهم لا شيء يهم .

أولكا : ليتنا نعرف ، لو كنا نعرف فحسب ! . . .

أفلا يتنبأ (جيخوف) في هاتين المسرحيتين العظيمتين ، ويتجاوز كل ما يدعى اليوم بإسم (مسرح اللامعقول) ؟

٣

إن للمشاهد الإفتتاحية في المسرحيات أهمية بالغة ، بالنظر لأنها تحدد الموقف الذي سينشأ عنه العمل ككل ، وتبني المراكز الرئيسة في المسرحية باستجلاب انتباهنا . ولكننا إذا تناولنا مسرحية مثل (الملك لير) أو (البناء الماهر) ، سيتضح أنه في الوقت الذي تشير فيه الإفتتاحية إلى مركز الإهتمام (لير ، سولينس) فإن طبيعة ذلك الإهتمام ليست محددة بوضوح ، ولا يمكن فهمها تماماً حتى النهاية . ولما كان كل موقف ينشأ عن آخر ، فإن الموقف الجديد يشير إلى شيء في الموقف السابق لم نكن لنراه لولاه . ففي الفصل الأول ، المشهد الثالث من (الملك لير) ، يقول (كونيريل) معرضاً بالملك :

عاد الحمقى الكبار أطفالاً ، فلا بد أن يعالجوا
بالزجر والتلاغيب إن بدا فيهم فساد

فالملك لير ـ كما سيكرر الأبله ذلك فيما بعد ـ قد وضع نفسه موضع ابنة بناته ، فضار بالضرورة تحت سلطتهم . ولكننا ، بالرجوع إلى المشهد الإفتتاحي ، نجد أن هذا هو الموقف الذي أراد فيه أن يكون وجهاً لوجه مع

(كورديليا) ، وأن (كورديليا) ، برفضها مسايرته ، قد أدت إلى استحالة ذلك .

(لقد أحببتها أعظم الحب ، ورأيت أن أترك راحتي
في أحضان عنايتها العطوف .)

وهذا كله يفتح أمامنا موضوع السخرية الدرامية ، وهـو ما يقتضي فصلاً خاصاً .

الفصل الرابع

السخرية الدرامية

أقرب ما يتبادر إلى الذهن عن السخرية هو أنه نبرة صوت . « من الحقائق المعترف بها في أرجاء العالم أن الأعـزب الثـري يجـب أن يكون بحاجة إلى زوجة ». هذه الجملـة الإفتتـاحية في (العجـب والتحيز) قد تكون من أشهر الأمثلـة على السخـرية في اللغـة ، وهـي ، ككل أنـواع السخرية ، تتحرك - إن جاز التعبير - في إتجاهات مختلفة ومتعددة في الوقت نفسه . فأولاً الإحتمال القوي بأن « الأعزب الثري » سيكون بحاجـة إلى زوجة . غير أن التعميم الضخم في « من الحقائق المعترف بهـا في أرجـاء العالم » يدعونا إلى الحذر ، ويجعلنا ندرك ، باستثارة حاسة النقد فينا ، بأن ذلك ليس حقيقة عالمية (ان فيه استثناءات) ، وبوجود حدود محتملة للذين لا يمكن حملهـم ، مثـل (مسـز بينـه) ، على الإعتـراف بأمـكان وجـود استثناءات . وهذه السخرية تقيم مفهوماً بين (جين اوستن) والقارئ لا يشاركهما فيه مشاركة كلية حتى أكثر شخوصها تعاطفاً معها . لقد أوجدت السخرية موقفاً دراميا ، ولكن عن طريق النبرة ، والنبـرة للدرامـي مورد ضروري وحتمي ، إذ من الممكن للروائي أن يستغل الكثير من تدرجات لا متناهية اللطافة بين التوجه إلى القارئ مباشرة ، وبـين العـرض الدرامـي الذي يمكن القاص من الإنسحاب كلياً من عرضة الأحداث . أما الدرامي

كدرامي ، فلا يمكنه ذلك .

ثمة طرق مختلفة أخرى يستطيع الدرامي التوسل بها للإلتفاف حول هذه المشكلة ، كالمقدمات التمهيدية ، والخواتيم ، واستخدام (الكورس) وغير ذلك ، إلا أنها جميعاً وسائل ذات ضرورة عرضية للدراما . فالدرامي قادر فعلاً على إيراد لغة ساخرة على لسان أحد شخوصه ، مثل الليدي مكبث في قولتها المشهورة .

هذا الوافد القادم
لا بد أن يعتني به .

هذا تهكم مقصود ، تفهمه القائلة وزوجها . إلا أن فيه تهكماً دراميأ آخر يتمثل في عنف التورية القاسية . ذلك أن الليدي مكبث كانت ، قبل دخول زوجها ، قد تضرعت إلى أرواح الشر أن « أزيلوا عني أنوثتي الآن » . إن التباين الصارخ بين العناية بضيف منتظر (بالمعنى المألوف من تهيئة الطعام والفراش والخدمات الأخرى) ، وهو من مسؤولية المرأة ، والتهيئة لجريمة قتل وحشية ، يكمن في المدى الذي بلغته الليدي مكبث في الإبتعاد عن القيام بدور الأنثى .

إليَّ ، أيها الليل الحالك ،
ولتجرَّ معك أقتم الدخان من الجحيم ،
حتى لا تبصر السكين القاطعة جرحاً تحدثه ،
ولا السماء تسترق النظر خلال دثار الظلام ،
فتصرخ « قفي ، قفي ! »

عندما يعلق (جونسن) على هذه القطعة في (الهائم ، ١٦٨) ، يعترض على ما يدعوه (ابتذال) كلمات مثل (سكين) و(دثار) . غير أن

(جونسن) ينسب الكلام لمكبث ، لا لزوجته ، ولهذا يفوته التهكم الرهيب في استعمالها لكلمات تتعلق بالطبيعة المتواضعة في تهيئة الطعام والمنام لضيف منتظر .

قد يكون ثمة إعتراض على أن هذا المثال مهذب تصعب ملاحظته أثناء التمثيل ، وهو إعتراض يوحه عادة إلى تأويل الدراما تأويلات مسهبة ، ولكنه خاطيء أساساً ، فالذي لا يعرف المسرحية جيداً قد يفوته ذلك ، غير أن الشعر الدرامي قادر ، حسب رأي (ت.س. اليوت) ، على « الإيصال قبل أن يُفهم » . إن التحليل الدقيق لهذا لا يرمي إلى التعبير عما يمكن أن يعيه المرء من المسرح في المشاهدة الأولى فحسب ، وإنما هو يرمي كذلك إلى إيجاد الروابط الواعية والواضحة التي تبقى ، لولا التحليل ، غامضة ، وكجزء من (صحة) الإنطباع العام . فكلما أعاد المرء القراءة لعظماء الدراميين ، وعلى الأخص شكسبير ، أمكن له أن يتذوق حلاوة قدرته على أن يفسر لنفسه بدقة ولأول مرة لماذا تكون عبارة معينة أو جملة ما تناسب الشخصية أو الموقف تمام المناسبة .

ليس كل أنواع السخرية في الدراما بهذه الدقة . فثمة أنواع تنشأ بمجرد إدراك الجمهور وجود شيء لا يعرفه واحد من الممثلين في الأقل ، على المسرح . والجمهور ، بالنسبة لنا ، يعرف كل شيء ـ ذلك أننا نشعر بالإرتياح بعلمنا المطلق الالهي ، ويبلغ هذا الإبتهاج أقصى مداه في الكوميديا . لاحظ ، مثلاً ، الموقف الرئيس في قصة (كولد سميث) الرائعة (تستسلم للإنتصار) : يقوم الشاب (مارلو) بزيارة صديق أبيه (مستر هارد كاسل) لأول مرة . وفي الطريق إليه يقنعونه بأن دار (مستر هارد كاسل) ليست إلا نزلاً ، وعلى ذلك يتصرف الشاب ، طبعاً ، وكأنه في

نزل ، الأمر الذي يثير الدهشة لدى (مستر هارد كاسل) . وتزداد النكتة قوة بأن يوصف الشاب عند (مستر هارد كاسل) وصفاً لا ينطبق عليه أبداً . فكل ما يقال ويعمل في البيت ، إلى حين اكتشاف (مستر هاردكاسل) خطأ الشاب ، يعزوه الجمهور إلى معرفته بحقيقة الموقف . وهذا أبسط ضرب من ضروب السخرية الدرامية ، ولكن الأنواع الأخرى لا تخرج عن كونها تعميقاً أو إطالة للنوع المذكور .

تعتمد الكوميديا ، في الأعم الأغلب ، على سوء فهم أو أخطاء ممكنة ومألوفة أخطاء يمكن أن نرتكبها نحن . فشعورنا بالإنسانية العادية التي نشارك فيها الشخوص دون أن تصبح بهجتنا مجرد بهجة منفصلة قاسية . لذلك لم يستطع أحد أن يتذوق كل التذوق نكهة كوميديا (كولد سميث) الذي لم يكن قادراً على تصور مدى سخافته لو أنه ارتكب الخطأ نفسه . إلا أن الإحساس بذلك ، من جهة أخرى ، إحساساً حاداً أكثر مما ينبغي ، يعني إفساد المتعة بشكل مختلف ، فالصبيان كثيراً ما تزعجهم المسرحيات التي تؤنس الكبار لأنهم يحسون بتعاطف أعمق مع مصير أحد الشخوص بعينه . والأنواع المختلفة من الكوميديا تقيم ميزاناً مختلفاً بين التعاطف والانعزال ، فبعض الدراميين يتعمد الوقوف بوجه الرجع التعاطفي هذا قدر الإمكان . فمن القدامى يخطر (بن جونسن) بالبال ، فيما نجد في المسرح الحديث الكثير مما يطلق عليه إسم الكوميديا (السوداء) ، ومسرح اللامعقول ينتمي إلى هذا النوع . أما (برتولد برخت) فقد سعى فعلاً إلى إستبعاد التعاطف كلياً ، على الرغم من أن موهبته الدرامية الغريزية قد حالت بينه وبين النجاح في ذلك ، لحسن الحظ . وذلك لأن الدراما لا يكون لها وجود إلا في مكان ما بين قطبي التقمص التعاطفي الكامل والإنعزال التام .

إن نكهة الموقف الكاملة في (تستسلم للإنتصار) تنبع من جهل كلا الشاب (مارلو) و(مستر هاردكاسل) . بيد أن ثمة لوناً آخر من السخرية ينبع من مساهمتنا أو مشاركتنا المعرفة مع أحد الشخوص على حساب الشخوص الأخرى . وكثيراً ما تكون هذه هي الحال مع الشخصية (الجاهزة) في الكوميديا ، الشخصية الماكرة الخبيثة الحاذقة . قد يطرح أحياناً السؤال : كيف يمكننا ، كجمهور ، أن نسرّ بسلوك لا نرتضيه قلبياً وفق موازيننا المألوفة ؟ الواقع هو أن التقمص ليس تعاطفاً بالمعنى الذي ذكر آنفاً ، فنحن لا شك نتعاطف مع الحبيبين في الكوميديا الرومانسية ، ولكن يصعب جداً أن نوصف بأننا متعاطفون مع غراميات السفلة عند (بن جونسن) وغيره من الدراميين اليعاقبة ، إنما نحن منجذبون إليهم بما يشبه المساهمة في معرفة مشتركة ، فتصبح ، بشكل ما ، وكأننا شركاءهم ، طوال الفترة التي يمنعنا فيها الدرامي من الميل إلى التعاطف مع المغفلين . (يمكن مقارنة ذلك بالرضى الذي نشعر به إذا سمح لنا أن « نقع » على مزحة يمزحونها مع شخص بعيد عن عطفنا . لا شك أن لعلماء النفس رأيهم في الإشباع غير الضار للدوافع العدوانية) .

هذه المشاركة التهكمية كثيرة الورود في دراما الاليزابثيين واليعاقبة ، وتظهر في الدراما الشكسبيرية بطريق التنكر والإخفاء . ففي (كما تحب) مثال غني على ذلك ـ روزاليند تحب اورلاندو ويحبها ، ولكنهما عندما يلتقيان في (غابة آردن) تكون روزاليند متنكرة في زي صبي . فللسائل : لماذا لم تكشف عن هويتها ؟ يكون الجواب الفوري هو أن سؤالاً كهذا لا يمكن أن يسأل عن مسرحية من هذا النوع . إلا أن ثمة ما هو أبعد من ذلك ، فالموقف قد يمنح روزاليند مشاعر من الرضى ، كإبتهاجها لسماع حبيبها يعترف بحبه لها إلى (شخص ثالث) ، وتكون هي هذا الشخص

الثالث ، وتصب جام الإزدراء على إحتجاجاته ، ثم تستمع إليها وهي تتضاعف في وجه ذاك الإعتراض :

اورلاندو : أيها الشاب المليح ، بودي أن أحملك على الإيمان بأنني أحب .

روزاليند : آمنت ! ولكن عليك أن تحملها هي على الإيمان بأنك تحبها ،

وهذا ما يجدر بها أن تفعل ، لا أن تعد بأنها ستفعل .

تلك هي نقطة ما زالت النسوة يكذبن فيها على أنفسهن . ولكن ، أتراك حقاً أنت ذاك الذي يعلق الأشعار على الأشجار تتغزل فيها بروزاليند ؟

اورلاندو : أقسم لك ، أيها الشاب ، بيدي روزاليند البضّتين ، أنني هو ، أنا هو ذاك السيء الحظ .

روزاليند : أأنت حقا على هذا الحب الذي تتحدث عنه أشعارك ؟

اورلاندو : لا الشعر ولا الحكمة بقادرين على التعبير عنه .

روزاليند : ما الحب إلا جنون ، وثق أنه جدير بزريبة مظلمة وبسوط كالذي يستحقه المجانين ، أمّا لم لا ينالون ذاك العقاب ليشفوا ، فذلك لأن هذا الجنون من الشيوع حتى لكأن السوّاط نفسه واقع في الحب .

(الفصل الأول ، المشهد الثاني)

عند هذه النقطة في المشهد تكاد روزاليند والجمهور يكونان متقاربين في التأمل بلا معقولية الحب ، غير أن نهاية الكلام تذكرنا بأن الضارب بالسوط هو نفسه واقع في الحب ، أي أنه جزء من الحركة وفي الوقت نفسه عضو في الجمهور ، وإننا ، جمهور النظار ، متورطون في (جنون) الحب بسبب من إنسانيتنا العادية . إن تظاهرها بأنها مجرد متفرجة خارجية ليس سوى لعبة مضايقة ، ومن السهل إدراك مغزى اللعبة إذا تذكرنا أنها تحب هذا الذي تحاوره . إن في هذا الموقف المعقد تأثيراً يشبه ما « للفطنة » الميتافيزيقية .

٢

سبق أن كتبت عن البهجة والإنشراح الذين نشعر بهما في التهكم الكوميدي ـ السرور الناتج عن معرفتنا أو فهمنا أكثر مما يعرفه شخوص المسرحية . ولكن ماذا عن التراجيديا ؟ إن تقديرنا للسخرية التراجيدية لا يمكن أن يكون مختلفاً كل الإختلاف ، فالإختلاف كامن فيما نفهمه . من المتفق عليه عموماً أن التراجيديا تثير شعوراً بترقب الشر ، بتوقع مصير يختلف عن النهاية السعيدة للكوميديا ، ذلك التوقع الذي يمكن أن نصفه بالإلهام دون مغالاة . إنه ليس معرفة سابقة بأية نتيجة معينة . (عندما يخبر الشبح هاملت بأنه قد قتل بيد كلوديوس ، يصرخ هاملت قائلاً : « إيه يا روحي الملهمة ! يا عمّي ! » ، وهو لا يعني بهذا أنه قد ارتاب فعلاً بأن عمه قد قتل أباه ، وإنما قد يكون هذا (التجلّي) مناسباً ، إن صح التعبير) . في الواقع ، إن الشكل الذي يمكن أن يتخذه النذير المأساوي لأول وهلة قد يكون مضللاً ، ففي (هاملت) نفسها لا تتحقق تطيرات (هوراشيو) وأصحابه ـ لأن (الحالة) بمفهومها السياسي تسير سيراً حسناً حتى انتهاء

المسرحية ، وإن ما وصف بأنه (متعفن في الدنمارك) إنما يتكشف بالتدريج أثناء اضطراد الحركة . كذلك الأمر مع السحرة في (مكبث) ، فعلى الرغم من أن الموقف مثقل بالإحتمالات المنذرة ، فانهم لا يشيرون إلى الشر الحقيقي في المسرحية ، الشر في القلب الإنساني ، وإنما هم يظهرون كقراء الحظ مبتذلين ومسرحيين ، ليكشفوا ما في ذلك من تعارض هو إلى الكوميديا أقرب . فقيام الليدي مكبث باستثارة الأرواح الشريرة أشد فظاعة من قائمة (گراند گينول) بعقاقير السحرة ، أو من حكاية زوجة الملاح وجوزاتها . وفي التراجيديا الإغريقية يتسم توقع الشر عند الجوقة بالغموض والإرتباك ، كما في (اگاممنون) مثلاً ، أما عند (ابسن) فنجد في (البناء الماهر) (الفصل الأول) ان (سولنيس) يكشف للدكتور (هردال) عن تخوفه من الشباب إذ (يطرق الباب) في شخص رسامه الطامح إلى إقامة مكتب ينافس فيه (سولنيس) . وفي اللحظة نفسها يسمع طرق على الباب ، وتدخل (هيلد وانكل) وتقدم نفسها ، فيتخذ الدكتور (هردال) من ذلك مادة لنكتة :

هردال : . . . لقد صدقت نبّوتك ، يا مستر سولنيس .

سولنيس : وكيف ذلك ؟

هردال : ها هو الجيل الشاب قد جاء فعلاً يطرق بابك .

سولنيس : (بمرح) آ ، صحيح ، إنما الطريقة مختلفة تماماً .

إن الشباب في شخص (هيلد) هو الذي يهدم (سولنيس) وليس الجيل الشاب . فعن طريق هذا التعارض الساخر يمكن استجلاب النذر المأساوية إلى بؤرة الضوء تدريجياً فتتضح أهميتها مع إضطراد الحركة

المسرحية ، ذلك أن الحركة هي الوسيلة لعرض معنى الموقف الأولي . وهذا صحيح كل الصحة فيما يتعلق بمسرحية عظيمة كمسرحية (الملك لير) ، حيث يكاد كل كلام وكل حركة تكشف عن مغزى المشهدين الإفتتاحيين ، وتوضح ما كان ضمنياً من قبل . إن هذا الإنكشاف التدريجي لطبيعة الموقف يشبه إلى حد ما التعاريف القديمة لعملية التحليل النفسي ، حيث الأعراض ، كالقلق مثلاً ، تستبين مغازيها الصحيحة ، كما في عملية التشابه في الدراما . فإذا ما أوصل الشخص المعني إلى نقطة يستطيع فيها تمييز هذا المغزى ، فإن ما ينكشف له هو النهاية لحركة كاملة مقنعة ، ويكون قد أوصل إلى هذا الإدراك بالأسلوب الذي تنبأ به (ادكار) في الأبيات الختامية من (الملك لير) :

نقول ما نشعر به ، وليس ما ينبغي قوله .

الفصل الخامس

الشخصية والفكرة

تستحيل الكتابة عن الشخوص في الدراما دون الإلتفات إلى نوع الأسئلة التي أثيرت عن فائدة الفكرة ، في هذا القرن ، وبخاصة تلك التي أثارها نقاد شكسبير . ولعل من المفيد أن نورد هنا قطعتين متعارضتين ، كأمثلة :

(لماذا مثّل [أياگو] ذلك الدور الذي رأيناه يمثله في المسرحية ؟
وما هو الجواب على السؤال الذي طرحه عطيل :
هل لك ، ابتهل إليك ، أن تسأل ذاك المتشيطن ،
لماذا أوقع روحي وجسدي في الشرك ؟

إن السؤال : لماذا ؟ هو السؤال الضخم عن (أياكو) ، مثلما أن السؤال : لماذا تأخر هاملت ؟ هو السؤال الضخم عن هاملت .

(أ - ي. برادلي ، « التراجيديا الشكسبيرية » ، لندن ، ١٩٦٥ ص ١٨١)

(أياكو) يرفض الإجابة ، ولكني أجازف بالقول بأنه ما كان بإمكانه أن يجيب ، مثلما لم يكن بإمكان هاملت أن يدلي بسبب لتأخره . إلا أن شكسبير كان يعرف الجواب ، وإذا كانت هذه الشخوص إبداعات عظيمة ، وليست خبط عشواء ، فينبغي أن نكون قادرين على اكتشاف ذلك) .

(وأخيراً نأتي إلى « الشخصية » . هذا المصطلح مرفوض في المقالات التالية بسبب من كونه كثيراً ما اقترن بنقد زائف غير لائق أخلاقياً ، . . . إنه لا يفتأ يستدعي المفهوم المتقصّد الذي تنطوي عليه فلسفتنا الأخلاقية ، صح ذلك أم لم يصح . . . فإذا ما تبنى ناقد موقفاً أخلاقياً ، فسنجد أنه ، عموماً ، يزيل موضوع اهتمامه عن إطاره دون وعي ، معتبراً إياه شيئاً حياً فعلاً) .

(جي، ويلسن نايت ، « عجلة النار » ، لندن ، ١٩٤٠ ، ص ٩ ـ ١١)

يقوم (ل . سي . نايتس) في مقالة له بعنوان « كم أطفال الليدي مكبث ؟ » في (« إستكشافات » بركرين ، هارموندزورث ، ١٩٦٤ ، ص ١٣ ـ ٥٠) بتتبع تطور أسلوب تحليل الشخصية عند شكسبير في نظر عدد من نقاد القرن الثامن عشر :

لا بد للقارئ أن يكون مدركاً لشيء في تركيب شخوص شكسبير يجعلها تختلف جوهرياً عن الشخوص التي يرسمها كتاب آخرون . . . ثمة شيء من التكامل والوحدة في أشكال شكسبير يسبغان عليها الإستقلال والعلاقة . . . ولن يندهش القارئ إذا ما أكدت بأن تلك الشخوص عند شكسبير ، والتي لا ترى إلا جزئياً ، يمكن مع ذلك أن

تنكشف وأن تفهم ككل ، لعلاقة كل جزء بالآخر ، ولا مكان استنتاج ما هو كل مما هو جزء . . . . عندي أن الشعور بالملاءمة والصدق الناشئين عن مسببات خفية من أعظم درجات التأليف الشعري . فإذا كانت شخوص شكسبير ، على ذلك ، كلاً كاملاً وأصيلاً ، إن صح التعبير ، وإذا كانت شخوص كل المؤلفين الآخرين ، أو غالبيتهم ، شخوص محاكاة محض ، فإن اعتبارها شخوصاً تاريخية أنسب من اعتبارها كائنات درامية ، ومن الممكن ، إذا دعت الحاجة ، أن نفسر سلوكها من حيث الخلق ككل ، من حيث المبادىء العامة ، من حيث الدوافع الكامنة ، ومن حيث السياسات غير المجاهر بها .

(موريس موركان ، « دراسة في الشخصية الدرامية عند سير جون فالستاف » ، ١٧٧٧)

إن ما يثير الإعجاب في هذه القطعة هو وضوح (موركان) المطلق فيما هو بصدده ، غير أنه مضلل إذا اعتبر وصفةً عامةً ، على الرغم من أننا نرى مكمن الخطر بجلاء . إن أسلوب (موركان) قريب الشبه بأسلوب الروائي التاريخي الذي يحاول أن ينير جوانب ما حدث فعلاً (حيث يقوم النص المسرحي مقام الدليل التاريخي) بتخيل ما قد يكون هو الذي حدث . فهل لكونه أسلوباً مليئاً بإمكانات التحريف والتشويه ، ينبغي أن نقول أنه بطبيعته غير قادر على القاء الضوء الكاشف على المسرحية كما هي ؟ في النهاية نجد أن طبيعة خيال الناقد وذكائه هما موضوع البحث وليس أسلوبه . إن كل (تناول) لشكسبير يمكن أن يصاغ في (طبخة) لا تخلو من مخاطر ، وستبقى مدعاة للجدل في حالات خاصة من حيث مدى التحريف الذي يمكن أن يلحقه أسلوب معين بحكم أحد النقاد على مسرحية ما . وهذا يصح كذلك على التخيل المعاد ، أو (الفكرة) ، مثلما

يصح على الإنشغال بالشخصية .

إنما الذي يمكن القول به دون زلل هو أن في بعض المسرحيات شخوصاً لهم ، حسب تعبير (موركان) ، من « التكامل والوحدة » ما يستدعي التفسير السايكولوجي والإستدلالي الذي يقترحه (موركان) . وهذا هو الذي يدعوه (أريك بنتلي) في مقال ممتع حول الموضوع ككل ، بإسم الشخوص « الغامضة » :

إن في الشخوص (العظيمة) ـ هاملت ، فيدرا ، فاوست ، دون جوان ـ شيئاً من الغموض يلفهم ، وهم بهذا يقفون في تعارض تام وصارخ مع ، مثلاً ، جماعة المسرحيات السايكولوجية لهذه الأيام والمفسرّين تفسيراً وافياً . إن أثر مسرحية حديثة من هذا اللون لا يتعدى العقلانية البدائية : حيث يكون العقل قد فسرّ كل شيء ، أو أنه بصدد بلوغ ذلك ، وعندئذ تكون قضية الشخوص ، على خير وجوهها ، قضية صف من البراكين الخامدة . ثم أن الطبيعة الغامضة في الشخوص العظيمة تنطوي على إيحاءات كونية : ليست تلك الحياة سوى بصيص قبس في أعماق ذاك الظلام الفسيح .

ما نحن إلا نسيج

مما تحاك منه الأحلام ، وما حياتنا التافهة

إلا ما يكتمل بمنام .

هذه الأبيات من الشيوع بحيث أننا ننسى أن بإمكاننا أن نعتبرها ، بل ويجب أن نعتبرها ، الخاتمة النهائية التي وضعها أعظم كاتب مسرحي لمواضيعه الرئيسة : الكائنات البشرية . فما أصدقها على كل حال، من

كلمات عن الكائنات البشرية في مسرحيات وليام شكسبير ! وما أصدقها في تمثيل حياة المسرحيات ـ نيرة ساطعة في المركز، تشوبها الظلال باتجاه الجوانب في غموض ميتافيزيقي . . . .

إذا كان الأثر النهائي للعظمة في التجسيد الدرامي للشخوص أثراً غامضاً، فسوف نرى، مرة أخرى، أنه ليس مما ينفعنا نحن المشاهدين أن نطلب أو أن نتوقع أن يكون جميع الشخوص نماذج تجريدية سبق توضيحها، أو أن يكون كل واحد فرداً واقعياً محدداً . إن الشخصية الغامضة مفتوحة التحديد ـ ليست مفتوحة كل الانفتاح، والا لم تكن ثمة شخصية إطلاقاً، فغموضها يتضاءل إلى مجرد الاختلاط، فهي مفتوحة إنفتاح الدائرة إذا ما أزيح عنها معظم محيطها . لنا أن نعتبر هاملت مثالاً لشخصية كهذه، فإن لم يكن، فماذا ترى كان كل هؤلاء النقاد يفعلون في تفسيراتهم المستمرة له ؟ لقد كانوا يغلقون الدائرة التي تركها شكسبير مفتوحة، دون أن يكون فيما فعل شيء من الحماقة، بل لعل شكسبير قد تقصد ذلك تقصداً . وما الحمقى إلا أولئك النقاد الذين ظنوا أن ذلك المهندس العظيم قد ترك الدائرة مفتوحة سهواً .

(المصدر السابق، ص ٦٨ ـ ٦٩)

إن ما يدعوه بنتلي « غموض » شخصية درامية عظيمة هو بالضبط ما يحمل ناقداً مثل (برادلي) على قول : لماذا ؟ إلا أن الإجابات عن أسئلة من هذا القبيل تتعلق دائماً بمنظومة المفاهيم السايكولوجية أو الأخلاقية التي تحدد الناقد نفسه . لعل شيئاً من الضوء يمكن أن يسلط على المسرحية من حيث وجهة النظر الفرويدية، مثلاً، إزاء هاملت، بالقدر الذي يستلفتنا إليه ناقد حول شيء ما من المسرحية لم نكن لنلتفت إليه لولاه . إلا أن ثمة

إعتراضين على هذه المعالجة : الأول أنها سرعان ما ستصبح (خلقاً بديلاً) حيث يعمد الناقد فعلاً إلى إعادة كتابة المسرحية لتتسق ومنظومة مفاهيمه . الثاني أنها تكون عرضة لتجاهل وظيفة الشخوص الدراما ـ شاعرية ، والحقيقة أن معظم لغة مسرحية ما ، بالمفارقة ، تشير من وراء الشخصية ، إلى الحركة ككل وإلى مغزاها .

ثمة إعتراض آخر يمكن أن يوجه إلى تحليل الشخصية يستند إلى المفهوم الدرامي ، واللياقة ، والبنية . فمعظم الشخوص في أكثر المسرحيات لا يستحقون ذلك الإنتباه الخاص . وعلم النفس نتاج ثانوي للدراما وليس حياتها الصادقة ، وأكثر الشخوص هم أساساً (أنماط) دوافعهم واضحة لا لبس فيها . وهذا ما يمكن أن نراه جلياً في مسرحيات الأخلاق ، مثل « كل امرئ » . فتساؤلنا ، مثلاً ، لماذا يهاجم (المتاع) (كل امرئ) بهذا الشكل ، لا يستدعي تحليل دوافع (المتاع) . إن ما ينبغي لنا هو أن ندرك المكانة التي يحتلها التملك في حياة الإنسان . ولكن بما أن ذلك دراما ، فهذا الإدراك ليس عاماً أو مجرداً ـ أن فيه خصوصية الحياة .

المتاع : ماذا ! أتظنني ملك يمينك ؟
كل امرئ : هكذا ظننت .
المتاع : لا ، يا كل امرئ ، لا .
لقد استعرتني بعض الوقت ،
واحتفظت بي واحتفظت بي
واحتفظت بي مزدهراً موسماً .
إن شرطي هو روح الإنسان أقتلها ،
فإن استثنيتُ واحدةً فكأنما سفحت ألفاً .

أتوهمت أني سوف أتبعك
وأنت تغادر هذه الدنيا ؟ لا ، أبداً .
كل امرئ : لقد توهمت العكس .
المتاع : إذاً فالمتاع لروحك سارق ،
فيوم تغدو جثة هامدة ، أكون أنا ،
وهذا لبوسي ، بسبيلي لإغواء آخر ،
مثلما إياك أغويت ، وكل لتفريع نفسه متروك .

هذا هو صوت الإساءة المبتهجة ، صوت بشري وليس صوتاً مجرداً ، وبأسباغنا هذه الصفة عليه نشير إلى شعور وموقف تعبّر عنهما اللغة المتقنة مع دور (المتاع) في الحركة ككل . و(المتاع) نمط من الأنماط ، وكلما تقهقرنا الرجعي في تاريخ الدراما وجدنا في الدراما الإغريقية واللاتينية ، في (فن الكوميديا) وفيما وراءه ، مورداً واسعاً من الأنماط التقليدية ، لم يتغير بعض منها حتى الآن من حيث الأساس . فالعاشق الشاب ، والبخيل العجوز ، والزوج الغيور ، والخادم المخاتل ، والجهال الشائخ ، والجندي المشاغب ، والموظف المتحذلق ، كلهم جزء من هذا الخزين الذي استقى منه كبار الدراميين . وفي حقبة ما يغدو أحد الأنماط أكثر شيوعاً من غيره ، كالمنتقم في دراما اليعاقبة ، أو (المتأنق) في كوميديا عهد عودة الملكية . وأحياناً أخرى تبتدع التعليلات السايكولوجية أو الإجتماعية السائدة أنماطاً درامية معينة ، كالمنحى الحديث عن (الابن المدلل) أو (متمرد دون سبب) ، على الرغم من أن هذين ليسا من الحداثة كما يبدوأن لأول وهلة ، فالمتمرد دون سبب ، ببنطاله القطني الأزرق ، يكاد يشبه (الساخط) عند اليعاقبة .

يمكن وصف هذه الشخوص (الجاهزة) بأنها (كلايش) درامية ،

بالقياس إلى تلك الشخوص التي تتميز بفردية غير منكورة . إذ لا شك أننا نتذكر بكل جلاء أفراداً من الشخوص ، دون الصنوف ، أو الأنماط ، ومع ذلك فإننا نشعر أن أولئك (الأفراد) إن هم إلا نمط قديم تناولته يد التنويع ، فنتساءل مم إذن انبثق هذا الإحساس بالتفرد . ترى كيف يتم خلق الشخصية ؟

يميل المرء إلى الإجابة على هذا السؤال بأنه كيفما يكن فليس فيه كثير صعوبة . فلو أننا درسنا شخوص أية مسلسلة تلفزيونية ناجحة ، والطريقة التي يستجيب بها المشاهد لتغير حظوظها كما لو كانوا أشخاصاً حقيقيين ، لاتضح أن الأنموذج الدرامي ، ضمن إطار متماسك ومتميز ، وبقليل من اللمسات الفردية في الكلام واللباس والسلوك يضفيها عليه الممثل أو الممثلة ، يمكن أن يصير شخصية قومية حقاً . كثيراً ما أمكن إنقاذ مسرحية متوسطة بالحياة التي ينفخها الممثل في دور ضعيف ميت ، بحيويته وفرديته . غير أن مغزى حياة أية شخصية درامية لا ترتبط بأي عرض مسرحي معين ، ولا بأي حضور مادي متميز ، بل هو مرتبط بلغة المسرحية وبالموقف الذي تخلقه تلك اللغة . إن فردية أية شخصية مثل (فالستاف) أو (بولونيوس) أو (مالفوليو) إنما تتكون بالكلام الذي يجري على لسانها ، أو على السنة الذين يتحدثون معها عنها . إنها النمطية التي تظهر اللغة فرديتها فتخلق الإنطباع الذي نسميه (الشخصية) . فشخصية (هارباكون) في (البخيل) لموليير تنتمي في الأصل إلى شخصية البخيل التقليدية الجاهزة ، كما أن المسرحية نفسها تحوير للكوميديا اللاتينية (أولولاريا) التي كتبها (بلوتس) ، بل أن المشهد الرائع (السابع من الفصل الرابع) ، حيث يندب (هارباكون) حظه على أثر سرقة نقوده ، مبني على مشهد مماثل في مسرحية (بلوتس) (للمقارنة راجع مسرحية « إناء من ذهب » ص ٣٧ في « إناء من ذهب ومسرحيات أخرى » ترجمة أي .

ف . واتلينكَ ، هارموند زورث ، ١٩٦٥) . فحياة الشخصية بحياة اللغة :

(قف ، أيها اللص ، قف ! أيها السفاح ! أيها القاتل ! العدالة ! أيتها السماء العادلة ! ضعت ! قُتلت ! ذُبحت من الوريد ، سرقت تقودي ! من الذي فعلها ؟ ماذا جرى له ؟ أين هو ؟ أين يختفي ؟ كيف أجده ؟ إلى أين أجري ؟ إلى أين لا أجري ؟ أليس هناك ؟ أليس هنا ؟ من هذا ؟ قف ! (يقبض على ذراعه هو) ردّ لي تقودي أيها الوغد ! . . . آه ، هذا أنا ! عقلي مضطرب ، لست أدري أين أنا ، ولا من أنا ، ولا ما أعمل . واحسرتاه على تقودي المسكينة ، يا صديقتي العزيزة ، أبعدوك عني . أعنتيني على الوقوف ، أما الآن فقد أضعت سندي ، وسلوتي ، وبهجتي ! إنتهيت ، لم يعد لي ما يربطني بهذه الدنيا . لا حياة لي بدونك . نعم ، حقاً لا يمكنني أن أعيش بعدك ، إنني أموت ، مت . دفنت . . . ما هذه الضوضاء هناك ؟ أهو سارقي ؟ أتوسل إليكم ، أرجوكم ، أفيكم من يعرف خبراً عن سارقي ؟ قولوا ! إنه مختف بينكم هناك ، ها ؟ ما لهم ينظرون إلي ويضحكون ؟ سوف ترون ! لا شك أنهم شركاء في السرقة . هيا أسرعوا ، أيها المفتشون ، أيها الشرطة ، أيها الحكام ، أيها القضاة ، أيتها الآلام ، أيتها المشانق ، أيها الجلادون . سأشنقهم جميعاً ، وإن لم أجد تقودي فسأشنق نفسي) .

إن الجانب الأشد إثارة في هذه القطعة هو الطريقة التي تستثار بها حالة من القلق العقلي والحركة المتشنجة في البداية ، وهجمة الهذيان عليه وهو يلقي القبض على نفسه (وهي حالة من الجنون فعلاً) ونغمة الشكل الحزينة ، وأخيراً وجدان المشاهد نفسه وقد ألقي بعنف في خضم هذرمة

(هارباكون) بحيث أنه يجاريه في أحزانه الأليمة من جهة ، ويظل في الوقت نفسه أحد النظار الذين ساهموا ، بوجودهم في المسرح ، في تكوين حالة الهذيان نفسها ، فيضحك من حماقة همومه . لقد أفعم هذا الأنموذج بالحياة الفردية . أنه التمازج المثالي بين النمطي والفردي ما يجعل هذا المشهد عظيماً غير قابل للنسيان .

ومما هو جدير بالملاحظة في هذا المشهد الذي يلج بنا إلى أعماق كارثة (هارباكون) لنراقبها عن كثب ، هو كشفه عن التوتر بين (باطن) الموقف و(ظاهره) الذي لا يحتمل أي نقاش حول الشخصية . ثمة أنموذج أعقد من هذا في الفصل الثالث من مسرحية (ابسن) الموسومة (جون كابرييل بوركمان) حيث نرى والدي (ارهارت بوركمان) وعمته يوجهون إليه التهم بالتعاقب . فمع كل واحد من هؤلاء المتهمين نرانا نتماثل معه ، موقتاً ، في وجهة نظره ، نشعر بقوة التهمة ، ولكننا في الوقت نفسه نقف على مبعدة نصدر حكمنا على الموقف وعلى الأنانية التي تدفع بكل واحد منهم ليطلب منه أن يجعل من نفسه إمتداداً لأنفسهم . فكل ما نقوله عن أي واحد من هؤلاء الثلاثة ، كشخصية ، سيكون حصيلة التوتر بين التماثل والحكم . إن معرفتنا بالموقف كلياً تكتمل بدخول (مسز ويلتن) لتوكيد شكوكنا (التي مهدت لها المشاهد السابقة) بأن (ارهارت) قد اتخذ قراره فعلاً . وهذه اللمسة الأخيرة ، بادراك الثلاثة أن (ارهارت) ليس ممثلهم الحر الذي خالوه من قبل ، تعود بنا ثانية إلى احساسهم بالموقف ، مما يزيد من استثارة شفقتهم .

٢

هذا التوتر بين ظاهر موقف ما وباطنه ، حافل بالتهكم ، بالطبع ،

وكثير مما يبتدعه الدرامي في الشخصية ساحر فعلاً ، فعند مشاهدتنا شخصية في مواقف مختلفة تكشف لنا فيها عن جوانب مختلفة من نفسها ، يكون باستطاعتنا أن نبني إنطباعاً عن كلٍ مركب . إن (اياكو) الذي نسمعه وهو يزجي النصح إلى (رودريكو) ، هو نفسه الذي يمزح مع (دزديمونه) و(اميليا) ، وهو نفسه الذي يخدع (عطيل) . إن الدرامي لا يفسر شخوصه ، بل يترك جمهوره ليتفهم ما تقوله تلك الشخوص وما تعمل ، وعلى ذلك فالأفراد المختلفون قد يستنتجون أموراً مختلفة من شخصية بعينها . لقد لاحظ (برادلي) أن (اياكو) على أشد ما يكون مخادعة في تعقده ، بحيث أنه يغتصب من (عطيل) مركز الصدارة في المسرحية . أما (ف.ر. ليفيس) فيرى ، من جهة أخرى ، أنه « ليس من الصعب علينا أن نراه كما أريد لنا أن نراه ، ثم إننا لا نسأل كيف يمكن للظاهر والحقيقة أن يكونا على هذا التباعد البينّ » . (عند القراءة في الأقل ، ففي التمثيل تكون المشكلة مشكلة الممثل) وحتى إذا لم نتابع الجدل حول (اياكو) فيمكن للمرء أن يلاحظ أنه إذا كانت ثمة فجوات في إحدى الشخصيات فليس من المستبعد أن تسبب هذه للممثل بعض الصعاب كما تسببها للقارئ ، وأنه إذا كان الدكتور (ليفيس) محقاً بشأن (اياكو) فإن الدور لا يتمخض عن صعوبة غير متوقعة في الأداء . (إذا كان لرأيي أية قيمة ، فإني لا أرى في ذلك صعوبة ما) .

من الطبيعي أن يختلف الممثلون إختلافاً كبيراً في تفسيراتهم للأدوار العظيمة ، وذلك لاختلافهم في فهم الشخصية من جهة ، وكذلك لمحدودية إمكانات حتى أقدر الممثلين من جهة أخرى . لا يمكن لأي ممثل فرد أن يؤدي خير أداء ما أراده شكسبير من (لير) أو (هاملت) أو (فالستاف) ، مثلما لا يكون بمقدور عازف بيان فرد أن يعزف كل ما وضعه (بيتهوفن) في سوناتاته . ليس ثمة ما يسمى بالأداء النهائي البات لإحدى

الروائع ، بيد أن هذا لا ينفي وجود مقاييس تتيح لنا الحكم على الأداء . إن من الممكن أن نتصور عطيلاً خانعاً ، أو هاملت صخّاباً إنبساطياً ، أو فالستاف كئيباً ، وهذا قد يقدم سمة مميزة واحدة للشخصية . ولكن الثمن عندئذ يكون تزييفاً لهم جميعاً ، ذلك أن التزييف لن يقتصر على الشخصية وحدها ، بل يشمل كل الأداء ، والذي لا يكون عندئذ مفهوماً .

إن من السهل تصوير طريقة إبتداع الشخصية المنطوية على السخرية تصويراً جلياً ، فثمة مثال عند (ابسن) واضح في (البطة البرية) حيث نرى، في الفصل الأول، (هالمار اكدال) في حفلة ، قلقاً شديد الإحساس بالغربة في مجتمعه :

الضيف السمين : ألا تظن يا مستر ورل أن التوكاي قد يكون مشروباً لا ضير فيه؟

ورل : إنني أضمن جودة ما شربته اليوم من التوكاي . إنه من محصول سنوات الخير ، وهذا ما أدركته بنفسك ولا ريب .

الضيف السمين : نعم ، كانت له نكهة واضحة .

هالمار : أهناك فرق في السنوات ؟

الضيف السمين : يا الهي ، يا له من سؤال !

ورل : لا أرى أن الأمر يستحق أن أقدم لك أنت خمراً معتقة .

الضيف الاحص : التوكاي مثل الصورة الفوتوغرافية ، يا مستر اكدال ،

الشمس لكليهما لازمة ، أليس كذلك ؟

هالمار : بلى ، فللضوء دوره فعلاً .

مسز سوربي : لهذا إذن لا يختلف الأمر معكم أنتم حاشية البلاط .

فأنتم أيضاً تريدون مكاناً تحت الشمس ، إن صحت الأقاويل .

ثم ، في الفصل الثاني ، يطّلع هالمار عائلته على الحوار وعلى دوره في ذلك :

هالمار : . . . ثم جرى نقاش صغير بشأن التوكاي .

أكدال : التوكاي ، حقاً ؟ إنها لخمر رائعة فعلاً .

هالمار : قد يصح هذا ، ولكنك تعلم أن الكروم ليست كلها متساوية الجودة ، فذلك يتوقف على ما حظيت به من أشعة الشمس .

جينا : أرى يا هالمار أنك عالم بكل شيء .

أكدال : أو كان ذلك هو ما ثار الجدل حوله ؟

هالمار : هو ذاك ، غير أن أحدهم قال أن ذلك يحدث لرجال البلاط أيضاً . ليست الكروم كلها على قدر واحد من الجودة .

جينا : ما أعظم الأمور التي تخطر ببالك !

أكدال : ها ، ها ! إذن فقد كان عليهم أن يحشوا غلايينهم بذلك ويدخنوه .

هالمار : أجل ، بكل صراحة ، وفي وجوههم .

هذا التجاور التهكمي هازل ، ولكنه ليس مجرد هزل ، فهو يرمي إلى إظهار وجهة نظر (هالمار) في حوار وضع لعائلة ترى له فيه دوراً لامعاً ومسيطراً ـ وجهة نظر هو نفسه يؤمن بها بعض إيمان . وليس تحريفه هذا عملاً مقصوداً من منافق ، وإنما هو لازم لوجوده ، لاحترامه ذاته ، ووسيلته إلى ذلك هي العائلة بأكملها . وقد يضيع علينا ما يريده (ابسن) هنا إذا أخفقنا في إدراك الباعث الإنساني المألوف والإحساس به . إنها كوميديا حنون ، ومثال للموازنة بين العطف والإنفعال اللذين يخلقهما التهكم الدرامي . لا شك أن العطف الذي يضعه (موليير) في (اوركون)

أضعف ، فيما هو يطلعنا على المواعظ التي تعلمها من (تارة
الأول ، المشهد الخامس) :

(أجل ، لقد غيرتني توجيهاته كلية . لقد علمني آلا
على أي مخلوق ، وأن أعزل روحي عن الصداقة . حتى
أطفالي ، أمي ، وزوجتي على شفا الموت ، فليس لي
مطلقاً) .

فالسخرية هنا تنشأ بالطبع من لهجة الحماس المبالغ
(إنه تحريف يقصد به موت العالم) ، وما توحي به صو
المطبقة : فمعرفتنا لا تزيد على ما يعرفه المتكلم ، ولكننا
بأوضح مما يدركه هو نفسه . إننا لسنا معزولين تمام الإنعزال
الذي نجده في زهو (اورگون) الساذج بما تعلمه من درس
بمثل هذا التأثر العطوف في (فولبون) ، بطل (جونسون
ذهبه :

صباح الخير للنهار ، ثم لذهبي !
افتح (المقام) لكي أشاهد قدّيسي .
مرحى لروح العالم ، ولروحي ! فالأرض المزدحمة
ليست أشد فرحاً برؤية الشمس المنتظرة
وهي تبزغ من قرني برج الحمل السماوي ،
مني لمرأى روعتك الكاسفة روعتها ،
وأنت تضطجع بين الأخريات من كنوزي ،
كاللهب في الديجور ، أو كوضح النهار
إذ يطلع من هيولي الكون ، والظلام يزحف كله
على المركز . ايه ابن الشمس ، بل أنت أشد

بريقاً من أبيك . دعني أقبلك قبلة التعبد ،
وأقبل كل أثر من الكنز المقدس
في هذه الحجرة المباركة .
نعم ما فعل الشعراء الحكماء إذ اطلقوا
إسمك المجيد على أفضل عصورهم
لكونك أفضل الأشياء ، فقت
كل أسباب البهجة من بنين ، وآباء ، وخلان ،
أو أي حلم يتحقق على الأرض :
إنه جمالك الذي وصفوا به فينوس ،
وكان عليهم أن يهبوها عشرين ألف كيوبيد
ليبلغوا شأو جمالك وما بيننا من حب !

(الفصل الأول ، المشهد الأول)

إن ما يأسرنا هنا هو البلاغة واضطرام العاطفة وما فيهما من احتدام وغنى ـ أي أن استجابتنا ثابتة ونحن نسير مع (فولبون) . غير أن اللغة تعمل ، مع ذلك ، بطريق آخر ضد (فولبون) ، مثيرة مقاومةنقدية إزاء سحر خياله الغني . إنه يمجد الذهب على حساب كل شيء خلاق حقاً (الشمس ، والله خالق بني إسرائيل ومخلّصهم ، والورع ، والمحبة الطبيعية ، والحب الجنسي) ، والكلام نفسه ليس إلا تجديفاً صارخاً بحق الحياة . وعليه فإننا في الوقت الذي ننجذب فيه نحو الرؤية التي يراها (فولبون) نرفضها أيضاً ، وهو موقف مائع يضطرد خلال المسرحية لأن عالمها فظيع فظاعة خيال (فولبون) وإن يكن أقل عظمة . ففي هذا الكلام الإستهلالي يطلعنا (فولبون) على أكثر مما يعرف لكونه لا يحس بما تنطوي عليه لغته من حكم بالإدانة عليه .

إن جميع الأمثلة التي ضربناها تمثل شخصيات رئيسة . إما (فيلو)

في (انطوني وكليوباترا) فلا يكاد يكون شخصية لعدم إرتباطه بحركة المسرحية ، غير أنه مع ذلك ، في الأبيات الثلاثة عشرة الأولى التي يلقيها ، يبني الموقف المبدأي بناءاً ينبي عن التوترات التهكمية المنتظرة فيما يتلو من حركة المسرحية . وقبيل نهاية المشهد يلقي ثلاثة أبيات أخرى ، ومن ثم يختفي من المسرح ، ولكن القول بأنه ليس من شخوص المسرحية وإنما هو شكل من أشكال (الجوقة) أو منشد تمهيدي ، قول مضلل ، إذ أن مركزه يتقرر بما يراه أو يقوله :

كلا ، إن هذا الذي يهرف به قائدنا
يفيض عن الحد . إن عينيه الواسعتين هاتين ،
اللتين على طوابير الجند ومحشدات الحرب
قد توهجتا توهج (مارس) الموشى ، تنثنيان تارة وتدوران أخرى
في الولاء للواجب البادي على جبهة صفراء . إن قلبه القيادي ،
الذي قلّع الأزرار عن صداره في معمعان المعارك العظيمة ،
يرفض كل تقسية ، ويليق بالمنفاخ والمروحة
لتبريد شبق غجرية . أنظر إلى مقدمهم !
وراقب جيداً ، سترى أعمدة العالم الثلاثة قد تحولت
إلى مهرج لمومس . أنظر لترى .

في هذه الأبيات نسمع صوتاً أصيلاً حاسماً في حركة المسرحية ، ذلك هو صوت روما . ويتكرر هذا الصوت على مسامعنا ، بادئاً من القيصر ، وأحياناً نسمعه حتى من أنطوني عندما ينظر إلى نفسه بعيني روماني :

علي أن أهرب من هذه الملكة الساحرة

وإلاّ ضعتُ خَرِفاً .

إنه صوت ينطوي على حكم أخلاقي أكيد وواثق ، وبتّار في حده القاطع للضعف (تحريف ، شبق ، مومس) ، مبتعداً عن الخيال والرضى عن النفس . وهو في الوقت نفسه يعرب عن الإعجاب بفضائل أنطوني المحارب التي تجعل منه شخصاً عظيماً حتى في أعين الرومان . وفي رأس (فيلو) تدور إستعارة مجازية تحزنه . وعلى الرغم من وجود لمسات وعظية في أسلوب إلفات النظر إلى اللوحة أمامنا ، فإن ثمة شعوراً أعمق ينبع من « أنظر لترى » : فقد نجدنا وقد خطرت لنا المقطوعة المعروفة من (المناحات) ـ « أنظر لترى إن كانت ثمة أحزان تشبه أحزاني » (من المفيد مقارنة الصوت الروماني من فم فيلو بألفاظ من فم القيصر مشابهة ، ولكنها أكثر شعبية وأقل صدقاً) .

هذا ، إذن ، هو ما يقوله (فيلو) للتعبير عن أي الرجال هو ـ وهو ما يقتضينا بقدر تعلق الأمر بإهتمامنا البسيط بالشخصية . ولكننا لو عرفنا الحياة التهكمية للغة التي أعرب عنها الكلام معرفة أعمق لأدركنا أن اللغة تعبر عما هو أكثر من ذلك ، إذ أن فيها تضميناً للقيم المتنافسة الثابتة في الروحية المصرية ، تلك القيم التي يبدو أن انطوني قد أخضع لها . إن الصورة الإفتتاحية لتعبير « يفيض عن الحد » غامضة : فمع أنها بمفهوم القيم الرومانية توحي بالإسراف العقيم وبالإنحلال وفقدان السيطرة على النفس ، فإنها تحمل كذلك إيحاءات مثمرة أخرى متنوعة (كما في الكورنوكوبيا)[1] ذات العطاء الوافر الخلاق ، فخلال المسرحية نجد روح مصر ، التي تجسدها كليوباترا ، ترتبط بخصب مصر في « فيضان النيل » .

---

(١) الكورنوكوبيا : (قرن السعادة) او قرن الوفر والخصب في الميثولوجيا الاغريقية ، يرسم على هيئة قرن معقوف تندلق منه انواع الفاكهة ـ المترجم .

ولعل خير تعبير عن قوة هذه الموحيات بالغنى الوافر يبرز في مأثورة (بليك) : الوعاء يختزن والينبوع يفيض .

تتضمن الصور في الأبيات الأخرى كذلك مغزى لا يمكن أن نقتنصه إلا على ضوء الأداء في التمثيل . ففضائل المحارب يعبر عنها المعدن (« موشّى » و« الأزرار » و« تقسية » الحديد التي تتضمن أيضاً معنى ضبط النفس) . من ذلك أيضاً المغزى المنطوي في إنفجار قلب أنطوني في الحرب فتتقلع الأزرار ، وفي الليونة اللامعدنية في « تنثنيان » و« تدوران » ، وفي المعنى الجنسي في « المنفاخ والمروحة » (قارن وصف انوباربوس لسفينة كليوباترا في المشهد الثاني من الفصل الثاني) ، مما يعطينا إنطباعاً قوياً عن رجل قد تصلح فضائله ، كمحارب ، أن تعرب عن شخصيته ، ولكنه غير قادر على أن يظل حبيس تلك الفضائل . هذه المقطوعة تخلق موقفاً متوتراً بين عالمي المسرحية المستقطبتين في شخصيتي قيصر وكليوباترا ، ومحتدماً في أنطوني . إنها تتيح لنا ، بإمعان النظر ، أن ندرك المعنى الكامل في « ساقا أنطوني يتخطيان المحيط » ، وأن نفهم مأساة رجل أراد أن يصور في ذات موحدة قيماً كانت قد انقلبت إلى نقائضها في العالم الذي عاش فيه .

وعلى ذلك يمكن ، إذن ، أن نميز تمييزاً نافعاً ، وإن يكن موجزاً ، بين اللغة الدرامية المعبرة عن الشخصية ، وتلك التي تتجاوز الشخصية بشكل ما ، فتقرر الطريقة التي نستجيب بها للحركة ككل . إن المعرفة بالشحصية أمر لازم ، وإن مجرد التشكك في ذلك حماقة ، إذ كيف يمكن لممثل أن يلعب دوراً بدون فكرة واعية عن الدور الذي يلعبه ؟ إن السؤال الذي طرحه (موركَان) في القرن الثامن عشر « أكان فالستاف جباناً ؟ » موجه حتماً إلى الممثل الذي يؤدي الدور ، حيث يتحول السؤال إلى استفهام ملح : « ما الحركات والإشارات والتعابير المناسبة لنهاية حادثة (كادشيل)

في هنري الرابع ، القسم الأول ، الفصل الثاني المشهد الثاني ؟ ». ليس ثمة أسئلة أدعى إلى الإهمال من سؤال كهذا . ولكن لنفرض أن ممثلاً قد قرر كيف يؤدي هذه الحادثة ، فنحن ، كمشاهدين ، قد لا يعتورنا الشك في كيفية معالجته للمسألة ، ولكننا أبعد ما نكون عن الوثوق بذلك . فنحن قد نقول للممثل ، مثلا : « لاتقول أنك تؤيد كون فالستاف جباناً ، غير أن طريقة تمثيلك الدور لا تدل على ذلك » . وقد نتهمه بعدم إجادة التمثيل ، ولكن قد لا يصح هذا الإتهام إن استهوانا حقاً باجادته و(صحة) تمثيله . وقد نقول أن هذا الرأي عن السلوك الجبان لا يتفق مع رأينا .

إن من السهل ، ونحن نناقش الشخصية ، أن نخطىء الظن بأن كلمات مثل (جبان) و(بطل) و(وغد) وحشد الألفاظ التقويمية الأخرى التي نستعملها تحمل معاني محددة وثابتة لا نتعداها . غير أننا في الواقع لا نملك في هذه القضية ذاتها سوى الموقف الدرامي الذي خلقه شكسبير بالكلمات . فلو فرضنا أننا نؤيد طبيعة ذاك الموقف ، فان جدلنا ينصب على ما نعنيه بكلمة (جبن) ، على الرغم من أننا لا نستطيع فعلا الفصل بين الموقفين : عدم موافقتنا على الموقف ، وعلى معاني المفاهيم التي نستعملها . إن كل نقاش يدور حول الشخصية نقاش للقيم ، وللكلمات التي نستعملها للتعبير عن تلك القيم .

يعنى الأدب بالمفاهيم بطريقة تختلف كل الإختلاف عن طريقة عناية الفلسفة بها . فعناية الأدب بالمفاهيم ساخرة أصلاً ، فالسخرية هي الوسيلة لاظهار كيف أن التعقد في التجربة يقتضينا مراجعة لغتنا ، لغة المفاهيم ، للتوثق من كونها تتفق مع الأشياء . إليك مثلاً بسيطاً على السخرية الجارية هذا المجرى :

كان (ثيو بالد) قد عرف الدكتور (سكينر) معرفة سطحية في كمبريج . لقد كان مصباحاً مشتعلاً ساطعاً في كل وظيفة ملأها منذ صباه . كان عبقرياً عظيماً . كان الجميع يعرفون ذلك . كانوا يقولون أنه فعلا واحد من القلائل الذين يمكن وصفهم بالعبقرية دون مبالغة . أوَلم يفز بعدد لا علم لي به من الزمالات الجامعية في سنته الاولى ؟ أو لم يرشح فيما بعد لنيل درجة الشرف ؟ أو لم ينل وسام عميد الجامعة وما لا أدريه من أمور أخرى غير ذلك ؟ ثم إنه كان خطيباً مفوهاً ، لا يجاريه منافس في نادي المناقشة في الإتحاد ، وكان ، بالطبع ، رئيساً للنادي . أما طبيعته الأخلاقية ـ تلك الطبيعة التي لم يبلغ شأوها العديدون من العباقرة ـ فقد كانت بمنأى عن كل منقصة . وقبل ذلك كله ، كان من بين صفاته ـ أو لعلها من صفاته التي تفوق حتى عبقريته عظمة ـ تلك التي وصفها من ترجم له « بالسذاجة والطفولية الجادة » ذلك الجد الذي يتضح في كلامه الرصين حتى على التوافه من الأمور . ثم أنه من نافلة القول أن نذكر أنه كان في صف الليبراليين سياسياً .

(صموئيل بتلر في « طبيعة كل البشر » الفصل ٢٧)

هذه السخرية تجلب الإنتباه إلى طريقة إستعمال كلمات مثل (عبقري) و(عظيم) إستعمالاً متهافتاً بحيث تفقد قيمتها ولا يتبقى منها سوى ما يشبه إشارة تقليدية إلى نجاح دنيوي . وهي تجلب الانتباه كذلك بالاصرار على التكرار وببرود التعالي في اللهجة (خير ما يحضرني هنا هو تعبير « الازدراء ») تلك اللهجة التي تنكر على المتهكم عليه أي وجود مستقل . فالدكتور (سكينر) قد أحيل إلى تمثال شاخص ، رجل من قش ، بل قد أحيل ، في الواقع ، إلى دجال ، ما دامت مهنته قد جردت من كل أهمية كانت لها من قبل . هذه الإستحالة التهكمية أقصى ما تكون بعداً عن

الدرامية ، وتعبر عن أنانية لا تقل غروراً عن الذي تنتقده . وفي الوقت الذي تزداد هذه السخرية فقراً ، تزداد السخرية الدرامية غنى .

فيما بين هذا الضرب من السخرية والسخرية الشكسبيرية ـ ولعل كولريج قد عبر عن جوهر ذلك بوصفه له بذي العقل المتعدد المظاهر ـ ثمة تدرجات لا تحصى عدداً . فلنلاحظ مثلا هذه القصيدة للشاعر (بليك) من (أغاني التجربة) :

«الحب لا يسعى لمتعته الذاتية،
ولا هو يعنى بذاته أية عناية ،
إنما هو للآخر يمنح راحته ،
ويبتني جنة في جحيم اليأس» .
هكذا قالت كتلة طين حقيرة
تداس تحت حوافر البهائم
غير أن حصاة في الجدول
أنشدت هذي القوافي صادحة :
« إنما الحب يريد متعة ذاته ،
وربط الآخر بمسراته ،
يفرح إذ يُفقد الآخر راحته ،
ويبني جحيماً لا تريده السماء » .

ليس في هذا أي تهكم في اللهجة ، وصوت الشاعر محايد تماماً . إنما السخرية تنبع من التعارض ، بحيث أننا إذ نزن المقطوعتين الأولى والأخيرة يتهيأ لنا أن (الحب) ليس بتلك البساطة الواردة في أية من المقطوعتين . فالقصيدة تبدأ بتركيبين متعارضين واضحين ، وتنتهي بعقدة التناقض

للتجربة الإنسانية . إنها ليست درامية ، فلا موقف ولا حركة ، غير أن بذور الدراما كامنة في المقطع الثاني ، ولتحويلها إلى دراما ينبغي تحويل الصوتين إلى شخصيتين تمثلان معنى ما يقولان أداءاً ، تتواجهان وتتحدى كل منهما الأخرى في موقف يؤدي إلى بروز الحركة .

الدراما هي الإمتداد النهائي للسخرية في الإستكشاف الخلاق للمفاهيم . (لا ضرورة للقول بأن هذا يصح في بعض جوانب الدراما التي يمكن إعتبارها فناً فعلاً) . قد يكتب النقاد عما يسمونه (مسرحية الأفكار)، غير أن مسرحية لا تكون مسرحية أفكار لا تستحق عناء الدراسة الجادة . ثمة مسرحيات فيها ولا شك ، الكثير من النقاش والجدل ـ معظم مسرحيات (شو) من هذا القبيل ـ ولكن هذه تظل غير درامية ما لم تنبع أفكارها من حياة الحركة وتضيؤها ، أي ما لم تتجسد أفكارها في شخوص . ليست المسرحية نقاشاً أو مساجلة بأكثر مما هي (ضرب من التخيل) . والشخصية ليست هي الغاية ، ولكنها شرط لازم للدراما .

٤

الشخصية الدرامية فكرة معقدة . ولا يبدو هذا الرأي غريباً إذا ما أدرك المرء أنه يصح تطبيقاً على الشخصيات التاريخية ، مثل نابليون أو الملكة فكتوريا ، أو ستالين أو هتلر . ففيم يختلف هؤلاء في نظرنا عن عطيل أو فيدرا أو جون گابرييل بوركمان أو مكبث ؟ جوهر الأمر هو أن فهم الشخصية الدرامية تعني فهم حركة كاملة تامة ذاتياً ، لا تتغير بالعثور على دلالة جديدة . ورجوعاً إلى ما قالته (سوزان لانكَر) ، كل شيء في الدراما له أهميته ضمن المسرحية ، ولا أهمية لأي شيء ليس ضمنها . وكمثال على ذلك ، فنحن مهما يزداد إطلاعنا على كليوباترا التاريخ لا يمكن

أن يغير ذلك شيئاً من مفهومنا عن كليوباترا شكسبير .

كليوباترا كفكرة : « كانت كليوباترا قدره المحتم المراوغ الذي في سبيله فقد العالم وهو راض بفقده » . (جونسن وشكسبير) . هذا تعبير عقيم عن كليوباترا ، ونجد مثله عند (درايدن) في (في سبيل الحب) أو في (العالم الضائع تماماً) ، غير أن (جونسن) يرى أن بعض (دهاء المرأة) عند كليوباترا شكسبير «رخيص جداً» . أنه لمن المحزن أن نرى إستجابة (جونسن) المفعمة بالحيوية لشكسبير تغيم عليها نظرات خاطئة بعيدة عن الذوق .

رأيتها مرة
تقفز أربعين خطوة في الشارع العام

إن رأى (أنوباربوس) في كليوباترا جزء من رأينا فيها ، وهو يراها عجيبة متنوعة ، ونكتة ضخمة بغيضة ملعونة . ولكي نفهم وصفه الشهير لها في المشهد الثاني من الفصل الثاني ، لا بد لنا أن نتفهم الموقف من جميع الوجوه ، بما فيه جمهوره ، من المؤيدين والمناوئين ، مذبذبين بين التشكيك والانبهار ، كقراء صحف يوم الأحد المحترمين ، وكذلك إستجابته لهذا الجمهور باعتباره رجلاً خبر الدنيا (سأريهم ما يجعل أعينهم تجحظ دهشة !) وولعه بالأداء المتقن ، إضافة إلى إعجاب شامل يكاد يبلغ درجة الحب الأعمى ، إن كلا من أنوباربوس ، وأنطوني ، والقيصر ، وشارمين ، وإيراس ، والمهرج ، وحتى كليوباترا نفسها ، يحمل رأياً عن كليوباترا ، ومن خلال كل ذلك يتجسد رأينا عنها ، عن طريق إستجابتنا المؤيدة ، ونعزو ذلك الرأي إلى شكسبير .

إن التعرف على الشخصية والفكرة في الدراما يستحق إيراد بعض الإسهاب ، ويحضرنا بهذه المناسبة مثال بسيط نسبياً عن دور مفهوم (الشرف) في (هنري الرابع) القسم الأول . لنا أن نبدأ بالمقارنة بين كلام ثلاث شخصيات ، هم (هوتسبر) و (فالستاف) والأمير (هال) :

هوتسبر (الفصل الأول ، المشهد الثالث) :

أقسم لقد ظننت أنها قفزة سهلة
لانتزاع الشرف اللامع عن وجه القمر الشاحب ،
أو الغوص إلى أعمق الأعماق ،
حيث لن يبلغه حبل سبر الأغوار ،
أو إنتشال الشرف الغريق من خصلاته
ليستطيع منقذه ، بعدئذ ، أن يحمل ،
دون غريم ، كل كرامته .

فالستاف (الفصل الخامس ، المشهد الأول) :

حسناً ، ليس هذا بذي بال ، إنه الشرف يدفعني . أجل ، لكن كيف بي إن دفعني الشرف بعيداً عندما أبدأ ؟ كيف إذن ؟ أيمكن للشرف أن ينتصب على قدم ؟ لا . أو أن تكون له ذراع ؟ لا . أو أن يزيل الألم عن جرح ؟ لا . ليس للشرف مهارة جراح ، إذن ؟ لا . . ما الشرف ؟ كلمة . وما الكلمة ؟ شرف . وما ذاك الشرف ؟ ريح . ظن خادع ! من يملكه ؟ ذاك الذي مات يوم الأربعاء . أيحس به ؟ لا . أيسمعه ؟ لا . لا يحس به إذن ؟ نعم ، الموتى . أفلا يحيا مع الأحياء ؟ لا . لم ؟ سوء الصيت لا يطيقه . إذن لا أريد شيئاً منه . الشرف مجرد شعار . وهكذا تنتهي تساؤلاتي .

الأمير هال (الفصل الثالث ، المشهد الثاني) :

كل الشرف الجاثم على خوذته ،
ولو كان ذاك حشداً ، فيا على رأسي
يتضاعف عاري ؟ فلسوف يحين الحين
لأجعل هذا الفتى الشمالي يقايض
أعماله المجيدة لقاء أعمالي المهينة .
ما (يرسي) إلا وسيطي ، سيدي الطيب ،
يحتكر الأعمال المجيدة لحسابي ،
ولسوف أدعوه إلى تصفية للحساب دقيقة
حتى يتنازل عن كل مجد ،
أجل ، حتى أتفه ما لديه من سمعة ،
وإلا فسوف أمزق كشف الحساب من قلبه . .

ليست هذه المقطوعات مساهمات في مناقشة ، ذلك أن هذه الشخوص الثلاث ، أو أية اثنتين منهن ، لا تظهر في أي مكان من المسرحية لمناقشة الشرف . إنما تجيء كل مقطوعة إستجابة لموقف درامي معين . مع ذلك فإنها تمثل ثلاثة طرق لفهم ما هو (الشرف) وما موقعه من الحياة . وهذا الفهم لا ينفصل عن ماهية قائل المقطوعة ، عن كيفية أدائه وتمثيله في المشاهد الأخرى من المسرحية ، وعن الموقف الذي يكون فيه وهو يؤديها . فمقطوعة (هوتسبر) جيشان عارم ، ومدعاة إلى إرباك رفاقه ، وإشارة سابقة إلى مدى عدم لياقته للتعاون في مشروع ثورة . إنه سريع الانجراف مع مشاعره ، مدفوع بأنانية غير ناضجة تحيل قضية البحث عن الشرف إلى مسألة تنافسية تماماً . وعدم نضجه هذا يتجلى في تخيله الجنسي المراهق بأنه ينقذ من الغرق ما لا شك في أنه تجسيد أنثوي للشرف . ومع

ذلك فالمرء قد يلاحظ هذا كله في المقطوعة ، ثم يفوته ما قد يبرز في مكان آخر من المسرحية ـ السحر الطفولي ، والاستقامة البريئة ، ونقاء السريرة (إلى حد ما) والشجاعة الصادقة . إن رفض مفهوم (هوتسبر) عن الشرف إسقاط لهذه الصفات .

أما إستجابتنا المبدئية لمناجاة (فالستاف) نفسه فتكاد تتسم بالارتياح . انها تتيح الاسترخاء وبساطة التخلي عن إحتدام العاطفة والتوترات والمسؤوليات الناشئة عن الحركة السياسية للمسرحية ، وقد نشعر بالإمتنان لما فيها من سلامة الإدراك ومن إنسانية . وفي الوقت نفسه ليس من اليسير علينا أن نتجاهل الحدود الضيقة التي تعرضها وجهة النظر هذه عن الحياة على القدرات الإنسانية ، والتي لا تنفصل عن الأنانية الخاصة التي يتسم بها (فالستاف) . أفهل تقتصر حاجاتنا على السلامة البدنية والرفاه ؟ يقبض (فالستاف) على بعض الأمور بشدة ، ولكن أليس ما يمثله في المسرحية هو حياة قصد إلى أن تكون مسؤولة قصداً ، على الرغم من توقفاتها الكثيرة المستمرة ، حياة خسيسة أساساً لكونه لا يستطيع رؤية مفهوم ما للشرف؟ فإن كان (فالستاف) على حق ، فان ما تقوم به الشخوص الأخرى يستحيل إلى هراء : فاذا كان الأمر كذلك ، فان المسرحية برمتها تغدو هزلا .

لعل أول رد فعل لنا إزاء كلمات (هال) هو النقد . ذلك أنه يتقدم باعتذار ملتو لأبيه الغاضب الذي خاب ظنه في ابنه ، مظهراً الشرف في اعتذاره كما لو كان سلعة (لاحظ تعابيره التجارية ـ المقايضة ، وسيط ، يحتكر، تصفية الحساب ،كشف الحساب ،يتنازل .يقول هال ، بمصطلحات لغته ، أنه على وشك عقد صفقة يحصل بموجبها على ما اكتنزه (هوتسبر) من شرف) . إن ما يوحي به هذا الحساب الإقتصادي يتلاءم كل الملاءمة مع

(هال) الذي نراه خلال باقي أجزاء المسرحية ، وهو ، دون شك ، أقل جذابية من أي من (هوتسبر) و(فالستاف). ومع ذلك فانه أقل أنانية منهما بكثير ، إذ أننا نجد هنا ثمة ملاحظة عن الإلتزام الأصيل ، الإلتزام بواجب يتجاوز الذات . إذا كان الشرف سلعة للإستعمال ، فينبغي إستعمالها فيما تستحقه ، ولا يستطيع (هال) أن يكون منهمكاً في ذاته عاطفياً مثل (هوتسبر) . أو مثل انهماك (فالستاف) ذاك الإنهماك المادي .

إن من الممكن أن نتصور ثلاثة إنتاجات متميزة للجزء الأول من (هنري الرابع) ، كل إنتاج منها مقصور على الموقف الذي تتخذه إحدى تلك الشخوص الثلاث باعتبارها (محقة) في رؤيتها للشرف . لا شك أنه ليس بمستغرب أن يقف المعلقون الأكاديميون إلى جانب (هال) : « ينظر [فالستاف] إلى الشرف بواقعية تختلف عن اللاواقعية المبالغ فيها في كلام (هوتسبر) على الموضوع ، متيحاً لشكسبير أن يظهر الإعتدال السعيد في مفهوم الأمير (هال) للأمر ». (ليلى ب. كامبل في « تاريخيات شكسبير» ، ص ٢٤٤) إلا أن المرء يعنّ له أن يعترض بأن « الواقعية » ليست تنفع شيئاً في هذا الموضع . إذا كان (فالستاف) واقعياً ، فهل (هال) أقل واقعية ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فلماذا نحمد له كونه أقل واقعية ؟ ما هو اللاواقعي في كلمات (هوتسبر) ؟ ولماذا يكون إعتدال (هال) ـ الذي كان سيندهش له أبوه ـ متصفاً بالسعادة ؟ بديهي أن أي بحث في عمل أدبي ناجح لا يمكن أن يكون بأدق من الأصل ، إلا أن ثمة خطراً غريباً يحيق بتناول الأعمال الدرامية خشية الإخلال بالتوازن الدقيق فيما بين أجزائها المترابطة :

إذا حاولت أن تدق مسماراً عنوة في رواية ، فذلك أما أن يقتل الرواية ، أو أن الرواية سوف تجفل مبتعدة مع المسمار . إن الأخلاقية في الرواية هي الإهتزاز القلق لميزانها . فعندما يدس الروائي إبهامه في

الكفة ليزيد من ثقل الميزان باتجاه ميوله الخاصة ، فذاك هو اللاخلاقية .
(د . هـ . لورنس « الأخلاق والرواية » في « فونيكس » ص ٥٢٨) .

إن ما يصمه لورنس هنا باللاخلاقية ، في معرض دفاعه عن الدرامية في الرواية ، هو الذنب الذي يرتكبه نقاد الدراما باستمرار - تحطيم « إهتزاز الميزان القلق » ، وتبسيط التعقيد الدقيق في الإستجابة . إذا قلنا أنه لا بد للسياسي الناجح أن يكون مثل (هال) في سلوكه ، لا مثل (هوتسبر) أو (فالستاف) ، فإننا نكون قد حددنا طرق الحياة الممكنة والمشاعر والأفكار التي يجب على السياسي الناجح أن ينكرها على نفسه . وهذا ، بتعبير بشري ، يشمل ربحا وخسارة : علينا أن نتساءل ما مدى الحدود التي يضعها مفهوم (هال) للواجب على إكتمال إنسانيته ؟ إننا بولوجنا الخيالي إلى حركة المسرحية ككل نكون قد اتحنا لأسئلة من هذا القبيل أن تبرز على صعيد أعمق مما يتيحه جدل أو نقاش .

من الجدير بالذكر أن نورد ما يقوله درامي بريطاني معاصر عن مدى التشويه الذي يستطيعه النقاد . يقول (جون آردن) في مقدمته لمسرحيته الممتعة « عش مثل الخنازير » من («ثلاث مسرحيات » ، بنجوين ، هارموند زورث ، ١٩٦٧ ، ص ١٠١) :

عندما كتبت هذه المسرحية لم أقصد بها أن تكون وثيقة إجتماعية بقدر ما قصدت بها أن تكون دراسة لمختلف سبل الحياة المتصادمة صداماً حاداً ، فاقدة بذلك فضائلها المميزة تحت ضغط التعصب وسوء الفهم . وبعبارة أخرى ، كنت أعنى ببناء المسرحية (الشعري) أكثر من عنايتي ببنائها (الصحفي) . غير أن الاستقبال الذي قوبلت به في (رويال كورت) دل على إني قد أخطأت التقدير . فمن جهة اتهمني

اليسار بأني أهاجم نظام الدولة الإجتماعي ، ومن جهة أخرى رحبوا بالمسرحية على أنها دفاع عن الفوضوية واللاخلاقية . لذلك أرى أن أعلن بأني لا اؤيد أياً من الجانبين ، لا أتباع (سوني) ولا أتباع (جاكسن) ، فكِلا الجماعتين يحملان معايير للسلوك لا تتجانس بعضها مع بعض ، مع أن تلك المعايير مشروعة في محتواها الصحيح .

يتضح من كل هذا بكل جلاء كيف أن الموقف ، وليس النقاش ، هو لذي يستحوذ على خيال الدرامي . إن أي نقاش تستثيره مسرحية يجب أن كون منفصلاً عنها ، وهذا الفصل يحيط به الكثير من سوء الفهم . إن سرحية (آردن) لا تعوزها الأفكار ، ولكنه يرمي إلى إظهار كيف يمكن أن حيا في الأفكار والمواقف . الشخصية حياة الدراما ، كما عبّر عن ذلك بيراندللو) :

. . . كل حركة (وكل فكرة فيها) تتطلب شخصية إنسانية حرة ، إذا أردناها أن تظهر قبالتنا حية تتنفس . إنها تتطلب شيئاً يؤدي وظيفة ، كالمحرك الدافع على حد تعبير (هيكَل) أو ، بعبارة أخرى ، الشخوص .

(لويجي بيراندللو ، « الحركة الناطقة » في «نظرية المسرح الحديث » بقلم أريك بنتلي ، مارموند زورث، ١٩٦٨) .

الفصل السادس

« العرض » : النقد الحديث والدرامية

١

إذا اعتبرنا الدراما فناً أدبياً جاداً في أوربا الغربية ، فسرعان ما تصدمنا ندرة تلك الفترات التاريخية وقصرها في حياة أية أمة أو مجتمع كان من الممكن أن تظهر فيه أعمال درامية عظيمة . كانت حياة الدراما الإنجليزية العظيمة في عصر شكسبير أقصر زمناً من سنّي العمر ، كما كانت الحال كذلك مع المسرح الكلاسيكي الفرنسي . لقد ظهرت التراجيديا الإغريقية وانهارت في فترة مماثلة . وإن الأعمال الدرامية في معظم العصور كانت تافهة ومضللة ومضجرة ـ باستثناء عدد قليل جداً . بالمقارنة مع الأدب المعاصر الجاد . ومع ذلك (وهذه حقيقة بارزة) فإن الأدباء العظام لم يفتأوا يلجأون إلى تجربة الشكل الدرامي . (جونسن) و(وردزورث) و(كولريج) و(بايرون) و(شيللي) ، كلهم عالجوا كتابة المسرحية . كان (كيتس) يطمح إلى كتابة « بضع مسرحيات جيدة » . و(تينسن) و(وبراونينكَ) و(أرنولد) و(هوبكينز) و(هاردي) قد انجذبوا جميعاً نحو الدراما ، مثلما انجذب (ييتس) و(اليوت) و(جويس) و (لورنس) . إلا أن نتائج كل هذا النشاط الدرامي لا تكاد تستلفت

النظر ، بالقياس إلى الشعر والرواية ، ولا ريب أن لهذا الأمر أسباباً فنية وإجتماعية . غير أن إمكانات هذا الشكل ظلت ، في الحقيقة ، تمارس سحرها أحياناً حتى عندما كانت الإمارات لا تبشر بخير كبير . ويشهد العصر الحاضر عودة الحياة إلى الولوع بالدراما الجادة ، وهو أمر له دلالة كبيرة ، بصرف النظر عن الجدل الدائر حول نوعية المسرحيات المقدمة . وفي الوقت نفسه كان لدراما الماضي تأثير بينٌ في الكتابات اللادرامية وفي لغة النقد . يتجلى أهم تطور في النقد الدرامي الإنجليزي في التخلي عن الأسلوب السابق ، يوم كان معظم النقاش حول الدراما يتخذ شكل تعليقات على ارسطوطاليس ، أو في الواقع ، تعليقات على تعليقات على ارسطوطاليس . فمنذ (جونسن) لم تعد المسألة الرئيسة في النقد الجاد ما قاله ارسطوطاليس ، وإنما أصبحت أعمال شكسبير هي المحور . ولم يتناول أحد ارسطوطاليس إلا في هذا القرن ، حيث عاد الباحثون والنقاد يتناولونه بروح تختلف كل الإختلاف عن تلك التي تناوله بها معلقو عصر النهضة .

لكوليريج في هذا التطور أهمية كبرى لا تتناسب أبداً مع ما حققه فعلاً كناقد من نقاد شكسبير . إن الروح التي كتب بها كوليريج نقده تستقي أكثر أسباب حياتها من المثال الشكسبيري ، إذ ليون باب المصادفات أن تكون إحدى أجمل مقالاته النقدية (الفصل الخامس عشر من « النقد الأدبي ») بحثاً عن لغة شكسبير التي أراد بها تصوير أهمية التخيل في الفصل السابق :

هذه المقدرة . . . تستبين في التوازن أو التوافق بين السجايا المتضادة أو المتنافرة : المتشابه مع المختلف ، العام مع المؤكد ، الفكرة مع الصورة ، المتفرد مع العادي ، الشعور بالجدة والطراوة مع ما هو قديم ومألوف ، حالة من الإنفعال أقوى من المعتاد مع إنتظام أكثر من

المعتاد ، حكم دائم التيقظ وثابت السيطرة على النفس مع الحماس والشعور العميق أو العنيف ، . . .

وعلى الرغم من هذا المنحى نحو التعميم ـ وهو أهم مأخذ يؤ خذ على كولريج ، فإننا نلاحظ فيه ما يمكن أن يعتبر البداية في إستعمال اللغة إستعمالاً دراميا . وهو يقترب أكثر من ذلك في تعليقاته على (فينوس وأدونيس) :

يبدو وكأن روحاً عليا ، أقوى بداهة وأشد وعياً ، حتى من الشخوص أنفسهم ، لا بالنظرة والحركة الخارجية فحسب ، بل بمد الأفكار وجزرها وبالمشاعر الثابتة ، تكشف عن كل شيء تجاه أنظارنا ، دونما مساهمة منها في الإنفعالات ، لا يحركها سوى التأثر المبهج الناشيء عن تشوق روحها العارم إلى أن تُظهر بأجلى صورة ما كان يعتمل فيها بعمق وبدقة . أرى أنه كان علي أن أحدس من هذه القصائد أن تلك الغريزة العظيمة ، التي ساقت الشعر نحو الدراما ، كانت تعمل في ذاته خفية . . .

ويمضي كوليريج ليستلفت النظر إلى :

. . . فعالية الإنتباه المستديمة المطلوبة من القارىء لإدراك الجريان السريع ، والتغير الحثيث ، وطبيعة الأفكار والصور اللعوب ، وفوق ذلك ، ثنائي الشاعر . . . وتعاليه في مشاعره ، وما يصوره ويحلله في الوقت نفسه . . . في قصائد شكسبير ، قدرته الخلاقة وطاقته الذكية تتصارعان كما لو كانتا في حرب مواجهة . . . ولكنهما في الدراما متصالحتان . . .

لعل هذه المقتبسات تكفي لتوكيد القول بأن ما وجده كولريج في

شكسبير هو الخصائص الدرامية التي استجاب لها بعمق كناقد . إن هذا الفصل ، واللمسات الأخرى في غيره من الفصول ، تشير نحو تحليل للغة الدرامية لم يعن به كولريج قط ، دون أن ندهش لذلك ، ومعظم الذين أتوا بعده أولوْ عنايتهم للفردية في شخوص شكسبير ، بطريقة (هازليت) الذي ما برحت إستجابته لمسرحيات شكسبير بياناً محفزاً على التجربة ، فيه القليل من المقدرة على التحليل ، إن لم يكن خلواً منها تماماً . (راجع الملاحظة ج) .

كان (ماثيو أرنولد) أقوى النقاد الفكتوريين تأثيراً ، إلا أن القليل الذي يقوله عن شكسبير يكشف عن أضعف جوانبه . ففي « المقدمة » التي وضعها لـ « قصائد من ١٨٥٣ » تدهشنا أن تكون الفقرة التالية من نتاج تلك العقلية المتميزة :

قلت أن مقلدي شكسبير ، وهم يركزون إهتمامهم على موهبته الرائعة في التعبير ، قد توجهوا بتقليدهم إلى هذه الموهبة ، مهملين مواهبه العظيمة الأخرى ، تلك المواهب الأساس في الفن الشعري التي وهبها شكسبير دون شك ، بل لقد كان له العديد منها بدرجة رائعة ، ولكن لعل من المشكوك فيه أنه هو نفسه لم يتخل أحياناً عن مقدرته في التعبير في سبيل واجب شعري أعلى ، إذ أننا ينبغي ألاّ ننسى أنه إن يكن شاعراً عظيماً فلبراعته في تمييز الحركة الرائعة وإبتداعها بقوة ، ولقوة إحساسه الشديد بالموقف ، ولربطه الوثيق بين ذاته والشخصية ، وليس لموهبته في التعبير ، والتي ربما قادته إلى متاهة ، أو حملته أحياناً إلى الولوع بالغريب من التعبير ، وإلى الجموح في الوهم ، مما يبدو معه وكأن من المستحيل عليه أن يقول شيئاً بوضوح ، حتى وإن استوجب ضغط التمثيل إستعمال لغة مباشرة ، أو أن مستوى الشخصية يدعو إلى التبسيط .

هذه الفقرة ـ وثمة كثير غيرهـا على الوتيرة نفسها ـ بما فيها من تناقض جاهل بالحركة والشخصية والموقف من جهة والتعبير من جهة أخرى ، تكشف عن عجز كبير في إدراك أن ما أتاح لشكسبير أن يبتدع الحركة والموقف والشخصية ، مما أعجب به(أرنولد)لم يكن إلا قدرته على التعبير الدرامي . لا يمكن أن يكون ناقد مبرز أشد عقماً من هذا ـ ترى ما الذي كان سيقوله عن (هوبكينز) !

ولكنه ، في الأقل ، يكشف عن مدى الإمكانات في بعض مقولات (كولريج) الإيحائية التي أغفلت . غير أن التوكيد ، في أفضل ما كتب كولريج ، يتناول التوتر الخلاق « التوازن والتوافق بين السجايا المتضادة أو المتنافرة » . إن النصيحة التي يقدمها (أرنولد) إلى الشاعر هي كما يلي (يبدو من المحتوى أنه يقصد الشعر الدرامي والقصصي) :

له أن يعتبر نفسه محظوظاً إن أستطاع أن ينجح في أن يقصي عن تفكيره كل شعور بالتعارض ، وبالتهيج ، وبنفاد الصبر . .

لاحظ أنه لا يقول بالتوازن أو التوافق بين المتعارضات ، بل يقول بأقصائها . ليست ثمة إشارة أوضح من هذه إلى مدى لادرامية رأي (أرنولد) عن اللغة المناسبة للشعر ، مثلما هو رأي (جونسن) أيضاً .

٢

كانت الإلتفاتة إلى (دون) تجربة ، فقد خففت تلك من حساسيته . فعندما يكون ذهن الشاعر معداً إعداداً تاماً لتأدية عمله ، لا يني يدمج بين تجارب متباينة . إن تجارب الرجل العادي تجارب عشوائية ، جزئية ، وفيها شذوذ ، فهو يقع في الحب ، (أو يقرأ (سبينوزا) ، وهما

تجربتان لا رابط بينهما ، ولا مع صوت الآلة الطابعة ، ولا مع روائح الطبخ ، ولكن هذه التجارب تتخذ في عقل الشاعر هيئة كليات جديدة .

(ت.س . اليوت « الشعراء الميتافيزيقيون »

في «مقالات مجموعة»)

أوردت هذه الفقرة لا لتوكيد أصالة (اليوت) (وقد كانت لها هذه الأصالة أول ما كتبت) ، وإنما أردت الإشارة إلى ما يمكن أن يقال عنه وعن نقاد القرن العشرين من أنهم قد تبنوا مقولات كولريج وطوّروها . كما يمكن إيراد الفقرة المعروفة عن براعة القرن السابع عشر : « لعلها تشمل أيضاً ، ضمن ما تشمل من تعبير عن كل تجربة ، الإعتراف بأنواع أخرى من التجارب الممكنة . . . » إن ما يؤكده (اليوت) توكيداً جوهرياً في مقالاته المؤثرة عن الشعر الميتافيزيقي ، وفي حفنة مقالاته السابقة عن الدراما الاليزابثية ، هو اللغة الدرامية . إن جماع نظرية (اليوت) الشعرية (إذا أمكن القول بأن له نظرية شعرية) بتوكيدها (التجرد الموضوعي)، ليست إلا درامية ، فليس بمستغرب أن تكون قصائده ، حتى (الأرض الخراب) في الأقل ، مؤشرات درامية السمات ، نخص بالذكر منها قصيدة (الشيخوخة) كظاهرة متميزة .

لم ينفرد (اليوت) بالطبع بنظم شعر يتميز بالدرامية ، في الربع الأول من هذا القرن ، فإن (ييتس) كان قد قرأ (دون) أيضاً ، فطرأ تغيير كبير على حركة شعره بإتجاه الدرامية . ونظم (باوند) قصائد بشكل مناجاة درامية ، كذلك (اسحق روزنبرك) ذلك الشاعر الملهم الذي قتل في الحرب العالمية الأولى ، كان يجري تجاربه على الدراما الشعرية . وأخيراً

تم نشر شعر (هوبكينز) . إن ما ينبغي توكيده هو أن مصطلح النقد الحديث كان إستجابة للكتابة المعاصرة الخلاقة ، وكان في الوقت نفسه (وكلاهما متلازمان في الواقع) إستجابة جديدة لسمات في أدب الماضي كانت قد أهملت أو أحتقرت أو ، في الأقل ، بخس حقها . إن التحول في الذوق ، وهذا أضعف الإيمان ، قد جرى مجرى جديداً في إستجابته لشكسبير ، متضمناً تقديراً أفعم بالحياة إزاء مظاهر فنه التي لم يمكن إبرازها وفق أسلوب تحليل الشخصية الذي ساد في القرن التاسع عشر . كان نقد (اليوت) عاملاً حاسماً في هذا التحول ، غير أن أثره الكامل خير ما يتضح لنا بدراسة عمل ناقد يقف ، دون ريب وبالقياس إلى عصرنا ، موقفاً مساوياً لنقد (جونسن) . أنه (ف . ر . ليفيس) .

٣

. . . لكونه مفتقراً إلى الإحساس بالمسرح ، والأسوأ ، لعجزه عن عرض أغراضه عرضاً درامياً ـ وهي نقاط واضحة . . . فإن جونسن ، وهو في هذا يمثل عصره ـ لا يمتلك موهبة إستخدام الكلمة لجعلها تعرب عن نفسها وتقتنص السمات المهمة في الموقف ، وفي الإدراك ، وفي الشعور ، تلك السمات الناشئة من مجموع المعلولات المعقدة والتي تركت لتتحدث عن نفسها أيضاً . أنه يبدأ بأفكار عامة وبإقتراحات عامة ، ويفرضها بالجدل والتعليق والتصوير . فبسبب من تلك الصفات يمكن القول بأن شعره ـ كالشعر الذي وجده هو على خير ما يكون تجانساً ـ يمتاز بحسنات النثر الجيد . ومن المعقول أن نربط طبيعته اللادرامية أصلاً . . . بإهتمامه بالعدالة الشعرية وعجزه عن تقدير الطرق التي

تفرض بها الأعمال الفنية أحكامها الأخلاقية .

(ف. ر. ليفيس « جونسن شاعراً » في « المسيرة العامة »)

باقتباسي من الدكتور ليفيس عن الدكتور جونسن ، باعتباره شاهداً كلاسيكياً على النقد الحديث (وإنه لكذلك) ، لست غافلاً عما في ذلك من سخرية . قليل من النقاد المحدثين كان إهتمامهم بالدراما أقل من إهتمام الدكتور ليفيس . إنه في الحقيقة ليس لديه ما يقوله ، بالمقارنة مع (ويلسن نايت) ، عن الدراما في الإداء ، وبإستثناء مقالاته القليلة عن شكسبير ، فالبحث في كتبه المنشورة للعثور على أية دراسة مقبولة لمسرحية ما سيكون عبثاً . ومع ذلك فإن الدكتور ليفيس يؤكد الطبيعة الدرامية أكثر من غيره من النقاد في مقالة أخرى عن جونسن «جونسن والأوغسطينية »حيث يطلق عليها إسم (الإستعمال الشعري الخلاق للغة) . وكثيراً ما نوه مستحسناً بمقالة (د. و. هاردينك) عن (روزنبرك)،وبالأخص تلك الفقرة التي يناقش فيها البروفسور (هاردينكَ) إستعمال (روزنبركَ) اللغة إستعمالاً شاعرياً في جوهره كحالة قصوى من حالات إستعمال اللغة :

عندما نتحدث عادة عن العثور على كلمات للتعبير عن فكرة ، فإننا قد نعني أننا نملك فكرة قريبة من التكوين ، ونستعملها لقياس ملاءمة أية عبارة ممكنة تخطر لنا ، واضعين الكلمة في خدمة الفكرة . إن « إلباس الفكرة لبوس اللغة » ، مهما يعني سايكولوجيا ، فإنه يبدو وصفاً مجازي معقولاً لمعظم ما يقال ويكتب . إلا أن هذا رأي مضلل فيما يتعلق بمؤلفات روزنبركَ . فهو ، مثل كثير من الشعراء لحد ما ، قد سعى إلى حمل اللغة على مواكبة الفكرة البدائية في مراحل تطورها الأولى . فبدلاً من تهذيب الفكرة الناتجة لتقريبها قليلاً إلى المألوف الذي يقاربها بالكلمات الموضوعة له ، فإن روزنبركَ يتركها تتلاعب بالكلمات منذ

البداية تقريباً . . . لم يصور روزنبركَ أفكاره ، أو نادراً ما صورها بالكتابة ، بل كان يصل إليها أثناء الكتابة :

(د . و. هاردينكَ « جوانب من شعر اسحق روزنبرك » في « تجربة على الكلمات » لندن ١٩٦٣)

(لا بد لي أن أشير هنا إلى أنني ، وإن كنتَ أجد ملاحظات البروفسور هاردينكَ نافعة وموحية ، فإن لي تحفظاتي بشأن الطريقة التي أوردها بها مما يبدو منها أن الدكتور ليفيس لا يقره عليها . ولكني إقتبستها بإعتبارها وثيقة مهمة في القضية) . يبدو لي أن هذه الفقرة تشير فعلاً بإتجاه الدراما ، ما دام الدرامي ، وهو يبدأ من موقف ويعبر عن نفسه في شخوص ، يتيح للفكرة أن تتحدد بنفسها تدريجياً بوساطة اللغة ، فهو لا يفرض عليها شكلاً معيناً ، بل يتركها تنمو .

ولتوضيح ممارسة الدكتور ليفيس النقدية ، رأيت من المناسب أن أورد مقتبسات من مقالين لهما عنوان عام هو (حكم وتحليل : ملاحظات في تحليل الشعر) نشراً أولاً في (سكروتيني ، المجلد ١٢ في ١٩٤٥) وأعيد طبعهما في (منتخبات من سكروتيني ، المجلد الأول ، ص ٢١١ ـ ٢٤٧) ، حيث يؤكد الخصوصية وطريقة العرض ، مشيراً إلى :

عجز (شيلي) الواضح في إدراك أي شيء ـ في عرض أي موقف ، أو أية فاعلية ملحوظة أو متخيلة ، أو أية خبرة ، كشيء ذي وجود مستقل وله حقه الخاص .

وتتكرر ملاحظة المرء لهذا الإهتمام بالموقف المعروض ، وبقدرة الشاعر على أن يبتدع من اللغة شيئاً أقوى « حضوراً » من مجرد السرد أو

التعبير عن الشعور . من هنا تنشأ ـ من حيث وجهة نظر القارىء لنتاج ما ـ أهمية الولوج كلياً إلى داخل اللغة ، وليس (فهمها) فحسب .

بقراءة قصيدة جيدة يكون المرء . . . وكأنــه يعيش في تلك الحــركة ذاتها ، في الموقف ذاته ، أو يعيش في تلك الشريحة من الحياة .

إن الموقف ، بالمفهوم الذي يستعمله الدكتـور ليفيس هنـا ، قريب الشبه بالموقف الدرامي ، ومشاركة القارىء تشبه مشاركة الجمهور إذ يلج حياة الشخـوص الـدرامية . وكما أن الموقف الدرامـي ، الـذي حاولــت تعريفه ، يتألف من التوتر المركب ، فإنه عند الدكتور ليفيس موقف يبتدعه الشاعر في القصيدة .

إن تعقيداً كهذا ، بما يضمه من تراكب متداخل ، أو تطابق بؤرى في العقل عن إنطباعات أو تأثيرات متفاوتة أو متعارضة ، هو الذي يمنح الإستعارة عموماً ـ الإستعارة الحية ـ حياتها : فالحياة إحتكاك وتوتر ـ شعور بالتعويق إلى حد ما .

وهذا التعميم يؤدي إلى تعميم أوسع ، فحيثما تقـع في الشعــر على مواضع ذات (حقيقة مادية) ملفتة للنظر ـ مواضع يتسم فيها البيت بالحياة والتجسد بحيث لا نكاد نحس أننا نقرأ مجرد كلمات مرتبة فحسب ـ لنا أن نتوقع أن تكون حصيلة التحليل حالات من حضور متزامن لمعلومات مركبة من المتباينات أو المتعارضات أو المتغايرات .

أثمـة بحـث عن المعانـاة الأدبية أبلـغ إشـارة من هذه الى الدرامــا ؟ «إحتكاك» و«توتر» و«المتعارضات أو المتغايرات » ، أو ليسـت هذه جميعـاً حياة الدراما ذاتها ؟ ثم ألا يعني قول الدكتور ليفيس « لا نكاد نحس إننا نقرأ مجرد كلمات مرتبة فحسب » انه يؤكد الإحساس بالحياة المستقلة التي توحيه لنا شخصية إبتدعت بشكل درامي شائق ؟

كنت دائماً أعتقد أن ما قاله الدكتور ليفيس عن « البراعة الذكية » في شعر القرن السابع عشر يحمل في طياته شيئاً من الخبرة الدرامية .

إن فعالية العقل المفكر وطاقة الذكاء ، المنطوية في العادات الميتافيزيقية ، تعني أنه حينما تكون لدى الشاعر تجربة شخصية يروم تناولها ، فإنه يلازمها ويمعن الفكر فيها ، وهذا بدوره يعني شيئاً من الإنفصال أو التمايز بين المجرب والتجربة .

إن هذا الانفصال ، وهو يشمل الحضور الكامل لتحقق التجربة أو الولوج فيها ، مع حكم منفصل عليها ، أن هو الا لب استجابتنا المعقدة للحركة الدرامية ، كما حاولت بيانه .

لست أنوي القيام بدراسة شاملة للمصطلحات النقدية عند الدكتور ليفيس ، بل أنني في الواقع لم أنوه إلا بالقليل الذي أرجو أن يكون موحياً . كان لي أن أستشهد بأعمال نقاد آخرين لأبين ، مثلاً ، أهمية مفاهيم كالسخرية والتجريد في النقد الحديث ، إلا أن المحمول الدرامي لكل ذلك يتضح بمجرد التنويه به . يبدو أن النقاش يميل إلى لون من الزعم المطلق بكون الدراما أقصى إمتداد ممكن للسخرية ولإستعمال اللغة استعمال استعارة ، أو إستعمالاً شاعرياً خلاقاً ، أو بصياغة بعض القوانين ، مثل « يطمح الأدب برمته إلى بلوغ حالة الدراما » كما يزعم (باتر) . لا شك أن بعض هذه الأفكار واضح فيما أعتبره أنا المركز التقليدي للنقد الانكليزي في هذا القرن . قد يعترض معترض على أن وجهة نظر كهذه تستند إلى ميول نقدية معينة ضد أدباء (وسرعان ما تخطر لنا أسماء سبنسر ، درايدن ، شيلي ، تنيسن) تعوزهم الملكات الدرامية ، أو ضد بعض الأشكال الأدبية ، كالملحمة والشعر الغنائي والرثاء . وهذا لا شك وارد ، ذلك أن المصطلح النقدي في أي زمن يعبر عن الذوق السائد الذي لا يكون فردياً

قط ، وإنما هو جزء من هواء الثقافة الذي نستنشقه . إن أي نتاج جديد ذي خطر ، أو أي عمل منسي من الماضي ، يعتبر تحدياً للغتنا النقدية مما يمكن صياغته كما يلي : « هل باستطاعتك أن تقدم لي شرحاً دقيقاً لمصطلحات النقد السائدة ؟ فإن لم تستطع ، فهل يرجع ذلك إلى عدم كفايتي ، أو إلى عدم كفاية لغتك وتصوراتك ؟ » لغة النقد لغة حية ، تتطور دائماً تحت ضغط أحكام معينة . وليس من قبيل التوهم القول بأن المواجهة بين الأدب والناقد هي من حيث الجوهر درامية بحد ذاتها .

الفصل السابع

الدراما والرواية

١

ليست الدراما ، ولا الخصائص الدرامية ، مقصورة على ما يكتب للمسرح بشكل تمثيليات . إلا أن إمكانية الشكل الدرامي القادر على تخطي دراما المسرح بعمق لم تظهر حتى القرن التاسع عشر . لا أظن أن أحداً يرتاب في أن الرواية كانت ، خلال المئة سنة الماضية في الأقل ، شكلاً رئيساً من أشكال الأدب ، على الرغم من إحتمال الإعتراض على إعتبارها شكلاً درامياً رئيساً ، مع صعوبة تجنب هذا الإستنتاج. كانت الرواية المولود الشاذ للمقالة وللدراما . والرواية ، في القرن التاسع عشر على التخصيص ، مدينة لشكسبير وللتراجيديين الإغريقيين أكثر مما هو معترف به فعلاً . إن ما استعارته (جورج اليوت) من (أسكيلوس) لم يتضح من قبل مثل وضوحه في روايتها (آدم بيد) وإن بقي أثره قوياً في رواياتها الأخرى . أما دين شكسبير عليها فلعله أقل وضوحاً ، على الرغم من إمكان كشفه بالتمعن في العلاقة بين (سيلاس مارنر) و(حكاية الشتاء) . (ديكنز) كانت له عناية دائمة ببدايات الدراما الإنكليزية ، ولطالما أشير إلى تأثير (بن جونسن) عليه . و(هنري جيمز) الروائي المشهور ، كان تلميذاً ذكياً مأخوذاً بالدراما (ونقده المسرحي خليق بالدراسة) ، وفي محاولة له لإقصاء التطفل القصصي قدر الإمكان عن صوت المؤلف المتميز ، وعلى الأخص في

(العصر الأخرق)، وضع أنموذجاً سعى الروائيون الآخرون إلى اتباعه . يجوز لرواية ، على كل حال ، ألاّ تكون درامية خالصة ، ولكنها ينبغي أن تكون وصفية ، حاكية ، غير متتابعة ، لانك ، كما يقول لورنس « بإمكانك أن تصنع في الرواية كل ما تحب » . ولكن ، إذا لم تكن الرواية درامية خالصة ، فإنها لكذلك من حيث الأساس . إنه ليس من المراوغة في شيء أن تقول أن الرواية ليست شكلاً قصصياً ذا لحظات درامية ، بل إنها شكل درامي في إطار قصصي .

تقع حركة الرواية على مسرح متغير ، والمقاطع القصصية هي وسائط تغير المسرح ، فيما تكون المقاطع الوصفية هي وسائط أعداد المسرح . في متناول الروائي مصدران ليسا في متناول الدرامي تماماً : التعليق الإنعكاسي على صوته هو ، والوعي الباطني عند واحد أو أكثر من شخوصه . ثم أن عليه أن يؤ دي بعض ما يؤ ديه الممثل (إشارة ، حركة ، تعبير بالملامح إلخ) ، وهي التي يشير إليها الكاتب المسرحي في إرشاداته المسرحية . أما في الوعي الباطني ، فيعمد الروائي ، بالطبع ، إلى تمديد موارد المناجاة الذاتية .

غاصت (كويندولين) في المقعد وشبكت يديها ، وراحت تنظر أمامها ، متحاشية النظر إلى أمها . كان على وجهها تعبير من أفزعه صوت ما ، ويتوقع سماع ما قد يعقب ذلك . كان التبدل المفاجىء في الموقف مربكاً ، فقبل بضع دقائق كانت ترى طريقاً من الرتابة بغيضاً لا مهرب منه ، وفي داخلها تمرد يائس على حظ ملحّ لا مندوحة لها عنه . وفجأة أطلت لحظة من الخيار . ولكن ـ أهو شعور بالإنتصار أم بالرعب هذا الذي تحس به ؟ ليس بإمكان كويندولين ألاّ تشعر بشيء من الإنتصار كأتاوة لقوتها في الوقت الذي تذوق فيه لأول مرة مرارة

التفاهة : مرة أخرى بدت وكأنها استعـادت شيئـاً من السيطـرة على حياتها . ولكن ، ترى كيف تستغلها؟ واستولى عليها الرعب . وانثال عليها ، سريعاً ، سريعاً ـ كصور في كتاب تقلب صفحاته على عجل بكل جلاء ولكن في أجزاء ـ كل ما عانته فيما يتعلق بـ (كراند كورت) ـ الإغراء ، التردد ، العزم على القبول ، الإشمئزاز الأخير ، الملامح البارزة لوجه السيدة ذات العينين السوداوين وطفلها المحبوب ، وعهدها (أكان عهداً منها بألاّ تتزوجه ؟) ـ شعورها الجديد بتزعزع إيمانها بقيمة الرجل وبالأشياء التي أصبح ذاك المشهد رمزاً لها . تلك التجربة الثابتة رسمت لها رؤيا تضاءل أمامها رعبها الفطري عند أول لحظة تهيج ، حتى قبل أن تعنّ لها الخواطر المهدئة .

ترى متى يأتي الإختيار السليم ؟ ما الذي كانت تتمناه ؟ أشيئـاً مختلفاً ؟ لا ! ومع ذلك ، ففي ظلمات منبت وعيها كان ثمة أمل جديد يتخلق ـ « بودي لو أني لم أعرف ذلك! » كانت تتمنى أي شيء أو أمر يجنبها هلعها من مجيء (كَراندكورت) .

(جورج اليوت ، «دانيل ديروندا » الفصل ٢٦، طبعة بنكَوين ، هارموند زورث، ١٩٦٧، ص ٣٣٦)

الإيصـال المشرق للإحسـاس بالتهييج والقلـق ، الأمـل المسعـور في العثور على منفذ للهرب من الضمير ، الرغبة في (السيطرة) ، مرارة زوال الوهم ، كلها وكثير غيرها قد عرضت عرضاً متوتراً ودرامياً حياً ، يذكرنا ، مثلاً ، بمكبث في قوله « لو أنه أنجز وقتما يُنجز. . . » . تكشف هذه الفقرة عن لون من القدرة الدرامية نجدها عند كبار الدراميين ، ولا نجدها قط

عند أمثال (ديفو) او (فيلدينك) . إن من البلاهة أن ندعو ذلك بالحكاية ، و إننا بإنكارنا عليه مركزه من الكتابات الدرامية العظيمة لا نعدو أن نكون ثملين بالمقولات البائدة . إننا في صميم التجربة ولسنا مجرد مستمعين إلى وصف لها .

إن الفروق بين الروائي وكاتب المسرحية من الوضوح بمكان . فإذا كان يراد من الدرامي أن يستحوذ على إنتباه الجمهور ، وأن يستمر في شدهم إليه أكثر من الروائي ، فإنه يفعل ذلك بعد فترة وجيزة من الزمن وبمساعدة الحضور المادي الفعلي لحركته وغير ذلك . وأني بتوكيدي الجوهر المشترك في فن الروائي والدرامي ، لا أهمل السبل الكثيرة التي يفترقان فيها بالضرورة . غير أن واحداً من أهم وظائف النقد هو إزالة أو تخفيف التمايز الذي يقف في طريق إدراك أهم العلائق - السؤال المهم هو : لو إن شكسبير كان قد ولد في ١٨٢٠ مثلا ، أفهل كان سيصبح روائياً أم مسرحياً ؟ يبدو لي أن ليس لهذا السؤال سوى جواب واحد .

يستحيل في هذه العجالة تصوير المدى الكامل للدرامية التي تدخل ضمن إمكانية الرواية ، ولا أرى ضرورة لتصويره ، فما يمكن أن يقال في المسرحية لا يكاد يختلف عما يقال في الرواية أيضاً . ولعل (السرعة) هي المجال الأرحب لاختلافهما ، فللروائي أن ينمي حركته بخطى وئيلة دونما استعجال . فالقسم الأعظم من الفصل العاشر من (مانسفيلد بارك) بقلم (جين أوستن) حوار ليس فيه إلا القليل من توجيه المؤلفة ، وهو يمثل واحداً من المشاهد الحاسمة في الرواية ، حيث نتعرف بالإستنتاج على علاقة (مستر كراوفورد) بالاخوات (برترام) (لقضية المفتاح دلالات مهمة يتاح لها الظهور بطريقة درامية تماماً دون إلحاح من جانب المؤلفة) ، وعلى تأثير ذلك في (فاني) وفي (ادموند) نفسه ، وفي تزايد انجذاب (أدموند)

نحـو (مـاري كراوفـورد) . إن ما في الفقـرة من سخـرية لا علاقـة له باللهجة . والحوار (وهو يستمر دون إنقطاع لحوالي الأربع صفحات من الطبعة الموجودة عندي) طبيعي تماماً و(صحيح) ـ لا يمكن أن يكون غير ذلك . إلا أن المرء ليساوره الشك في فائـدة ذلك للإستحـواذ على إنتبـاه الجمهور في مسرح . إنه يفتقر إلى السرعة والكثافة والإشراق الموضعي . وعلى الرغم من أن الحوار يؤلف الجـزء الأعظـم من (العصر الأخـرق) لجيمز ، فلا يمكن تصور نجاحه على المسرح (لا بد أن نشـير هنـا إلى أن إعداد رواية جيمز (صورة سيدة) للتلفزيون إعداداً لم يختلف كثيراً عن أصل الحوار قد صادف نجاحاً كبيراً ، مع أن جيمز نفسه قد أخفق إخفاقاً مؤسفاً ككاتب مسرحي) .

فوظيفة الحوار الدرامي ، إذن ، تختلف بعض الشيء في الرواية عنها في الدراما . وبالطبع لا تعتمد دراما الرواية على الحوار كبير اعتماد ، إذ من الممكن للروائي أن يبتدع مشهداً على قدر كبير من الدرامية ، بدون حوار . ففي الفصل الرابع من رواية (د.هـ. لورنس) (قوس قزح) مشهد معقد وذو قوة في تأثيره ، بين (أنّا) و(ويل برانكوين) وهما يحزمان العشب في ضوء القمر :

عملا معاً ، جيئة وذهوبـاً ، بإيقـاع على لحنـه تحـرك جسـداهما وإقدامهما باتساق . انحنت ، رفعت حمل العشب ، أدارت وجههـا إلى حيث كان في العتمة ، ومضت بحملها تدوس بقايا القصيل . ترددت ، ثم حطت حملهـا ، فقـد بلـغ سمعهـا حفيف وخشخشـة بـين أغصـان الشوفان . إنه يقترب ، فعليها أن تستدير ثانية . وهناك كان القمر النير يكشف عن صدرها، يعلو ويهبط كالموجة .

كان هو يعمل بثبات ، مستغرقاً فيه ، يجري هنا وهناك ، مثل مكوك النساج ، عبر شريط الأرض المحصود ، يشق الطريق الممتد فيا بين الحزم المعدة للنقل ، مقترباً نحو الأشجار الظليلة ، ليضم ما حزمه الى ما حزمته .

ولكنه كان في كل مرة يجدها قد ذهبت قبل مجيئه ، فما أن يجيء هو حتى تذهب هي ، وما أن يذهب هو حتى تجيء هي .

أفهل قدر لهما ألاّ يتلاقيا؟

إن أثر القطعة بكاملها هو إيجاد التسارع في التوتر الدرامي ، حيث يسعى (ويل) للجمع بينهما بتسريع الخطو . إنها واحدة من دراما الطقوس ، خلو من الكلمات كلية ، في نص كل جزء منه لما دلالته ، يذكرني تأثيره بما كتب عن الطقوس الدرامية البدائية : مشهد من القوة وغموض الحياة لا يمكن لأية صياغة تجريدية أن تكون بديلاً دقيقاً له . ولا بد أن نؤكد أن هذه ليست كتابة وصف أو حكاية ، وعلى الرغم من أنها تتصل بشكل ما بمقولة سوزان لانكَر «الماضي الواقعي »، فإن فيها كل فورية الحدوث في الحاضر ، كما لو كانت تمثل أمامنا . ولعلها أقرب إلى الباليه في المسرح الحديث .

٢

الرواية لم (تنسخ) الدراما، إلا أنها غدت على نحو ما البديلة ، باعتبارها أكثر أشكال الأدب شيوعاً . انها ، ولا ريب ، قد نشأت من الدراما ، بسبب رئيس من التبدلات الاجتماعية التي ظهرت بالتدريج مع ظهور تعدد طبقات المشاهدين الاجتماعية في أوائل القرن السابع عشرة ،

وبالظهور التدريجي لاحتمالات العزلة الحديثة في القرن الثامن عشر . إنها أشد مرونة وأكثر تنوعاً من أي شيء يمكن أن يقدمه المسرح ، وقد اختارها معظم كبار كتاب القرن الماضي للتعبير بها عن أنفسهم .

إلا أن ثمة حقيقة أخرى تشير إلى أن المسرح لم يبق حياً فحسب ، بل إنه انتعش إلى حد ما لبعض أسباب إجتماعية . فالدراما من حيث الأساس عمل تعاوني بين الدرامي من جهة والممثلين من جهة أخرى ، وفيما بين الممثلين ، وبين الممثلين والمشاهدين . (راجع الملاحظة هـ) . إنه فعالية ذات مفهوم أوسع بكثير من مفهوم قراءة رواية . أنه يخلق شيئاً من الإحساس بمعاناة مشتركة لعلها أقرب إلى تقبل معظم الناس اليوم المساهمة فيها مساهمة تعبدية . إنه يحافظ على ارتباطنا الوثيق بدراما الماضي العظيم ، ويبقي ، في الاقل ، الطريق مفتوحاً لاحتمال ظهور دراما عظيمة في المستقبل . إلا أن الدراما ، من بين جميع الفنون ، أسرع تثلما ، وأقل جرأة ، وأكثر تعرضاً لمختلف ضروب الضغوط لجعلها سوقية ، لضغط الضرورة الاقتصادية ، وسرعة التردى إزاء الأذواق الفاسدة والمستحدثة . وما أكثر الدراميين ، مثل (أبسن) ، الذين ازدادت غربتهم عن المسرح الذي لم يكن لديهم وسيلة سواه . إن محاولة جعل المسرح مرة أخرى وسيلة للتعبير عن أجمل وأعمق المشاعر الأدبية لا بد أن تستمر ، غير أن الصعاب ستبقى في طريق النجاح . ولا يسع المرء إلا أن يعجب بأولئك الذين يثابرون في المحاولة ، قانعين بالرضى الزهيد الذي يمكن أن يقدمه المسرح (ولو بربح أكبر) .

الملاحظة (أ)

الليباقة Decorum

لعله ، لسوء الحظ ، قد فات أوان إرجاع (اللياقة) إلى مركزها السابق باعتبارها مصطلحاً نقدياً حياً ، فقد غدت أقرب إلى تنظيمات الكلاسيكية الحديثة في النقد ، مع التوكيد بأن كل نتاج أدبي يعود إلى (صنف) معين وينبغي أن يتقيد بالقواعد العامة التي تطبق على ذلك (الصنف) . ثم إنها تعود إلى عصر كان فيه مفهوم (اللياقة) يتمتع بقوة حية . وتاريخ المسرح الفرنسي مليء بالحوادث التي أعرب الجمهور فيه عن استهجانه لما كان يعتبره خروجاً عن اللياقة ، كما حدث في العرض الأول لمسرحية (هوگو) المسماة (هزناني) . ومهما يكن من أمر ، فان الفكرة الرومانسية عن اللياقة ، بكونها مجرد عائق في طريق الإلهام ، فكرة مضللة تماماً ، وقد يرجع أصلها إلى القرن الثامن عشر ، يوم كان ينظر إلى شكسبير كعبقري فطري ملهم ، إستثني باعجوبة من (قواعد الفن) .

إن كل مسرحية تضع ، بشكل ما ، ما يليق بها خاصة ، بأن تعرض د:اتها مفاهيمها التي يصدر الحكم عليها بموجبها، وبأن تضع نفسها موضعاً ا علاقة بالمسرحيات الأخرى (بحيث إننا بعد مضي ربع ساعة من العرض نقول : آ ، هذا هزل) . من الممكن بلوغ بعض التأثيرات الدرامية بالخروج عن اللياقة ، أو بترك الجمهور حائراً لا يدري إلى أي (صنف)

تنتمي المسرحية التي يشاهدها . إلا إن التأثيرات تعتمد على الإحساس بالليافة ، فمسرح اللامعقول ما كان ليوجد لولا المسرح الذي لم يكن لا معقولا ، و(الكوميديا السوداء) ما كان يمكن أن تعني شيئاً لو لم نكن على معرفة عامة بمعنى الكوميديا . وفي عالم لا معقول ، كما يصفه بعض نظريي اللامعقول ، يستحيل وجود مسرح اللامعقول .

الملاحظة (ب)

القدرDestiny

بقية الفقرة المقتبسة في الصفحة الأولى من الفصل الثالث تنتهي بالقول : «ذاك هو القدر» .

عند بحث الدراما يستحيل بحث مفاهيم مثل (المصير) و (القدر) ، وعلى الأخص إذا كان البحث يدور على التراجيديا ، ذلك إنها قمينة باثارة الكثير من إساءة الفهم . من ذلك مثلاً أن (سوزان لانكَر) تستطرد فتقول : « القضاء والقدر ، بالطبع ، ظاهرة تعرف بأثرها دائماً - ولا شيء من هذا في الحقيقة الصلدة » فتعبيرا « شيء » و« الحقيقة الصلدة» يغلفان القضية بالضباب ، مثلما تفعل كلمة « ظاهرة » . القدر شكل من أشكال الفهم ، وإننا لنتكلم عليه مرتبطاً بالحياة الواقعية (وهي مليئة بالحقائق بدرجات مختلفة من الحرارة) .إن سلسلة من الحقائق قد تؤدي بمن يراها الى الحديث عن القدر ، فيما تؤدي الحقائق نفسها بآخر إلى الاستهزاء بالفكرة . إن الاختلاف بين الاثنين قد يكون في الاحساس أو عدم الإحساس بما إستنتجاه مما رأياه ، وقد يشير المشاهد الاول الى الملاءمة أو الصحة في نتيجة الحوادث . فعندما يخاطب (دون) عشيقته بقوله :

ولئن أبصرت يوماً جمالاً ،
فاشتهيته ونلته ، فما كان ذاك إلا طيفك ،

فإنه يعبر بأدق ما تكون الدقة وأقوى ما تكون القوة عن مشاعر (يضمرها) حبيبان لبعضهما ، دون أن يقول أنه يعرف ، أو ينبغي أن يعرف ، أن القضية كان يجب أن تكون كذلك . الشعور بالقدر في الحياة ذو طبيعة إستعادية ، ولكن في الدراما ، حيث يعرض كل شيء أمامنا لادراكه ، يستحيل التمييز بين ما يحدث والإحساس الذي نستخلصه منه ، ذلك لأن ما يحدث ، في نظر كل منا ، هو عين الاحساس الذي نستخلصه منه . إن الأحساس بالقدر ليس مجرد إستعادة ، لاننا نعرف أننا نشهد حركة كاملة ، وإن فكرتنا عما ستكونه هذه الحركة الكاملة (أو لعلها كائنة)، تتخذ تدريجياً شكلا نهائياً. وهذا هو معنى (الضرورة) في الدراما: فأن تشعر بملاءمة حل ما للعقدة لا يعني عدم إمكان حدوث أمر آخر ـ فقد كان من المحتمل أن يموت (لير) بتعرضه للعاصفة في مشهد العاصفة، وهذا الاحتمال أيضاً جزء مما نستخلصه من الحركة .

من الطبيعي أن يتحدث الشخوص في المسرحيات عن (المصير) و(القدر) ، وهذا يصبح جزءاً من إدراكنا لهما ولعالميهما . وهذا بالخصوص هو شأن التنبؤات التشاؤمية في التراجيديا الاغريقية . ولكننا من جهة أخرى، إذا استعرضنا (روميو وجولييت) من نهايتها، سنتذكر قول روميو في نهاية الفصل الأول، المشهد الرابع :

. . . عقلي ينذرني بأن
ثمة حادثة ما زالت تحوّم في النجوم،
لا بد أن يحين حينها المرّ المخيف
بما تكشّف في هذه الليلة، فتنهي أجل
حياة بغيضة حبيسة في صدري ،
عقابا كريها بالموت المبكر .

فيمكن القول بأن هذا يتفق تماماً وطبيعة روميو ذي الشخصية الكئيبة ، عشيق روزالين التائه ، ولكن ربط هذا بالعبارة الاستهلالية « حبيبان منكودا الحظ في النجوم » واعتبار كلام روميو نذيراً بالشر ، لا يكاد يعيننا في إيجاد معنى لحل العقدة . قد نناقش دور هذا الكلام في المسرحية ، وقد نستنتج أنه إشارة فظة أراد بها شكسبير إضفاء بعدما نساوي مألوف على أحاسيس الرثاء في المشهد الختامي الناشيء ، في الواقع ، من المصادفة واللاابالية . ولكن عند مخاطبة الليدي مكبث زوجها في الفصل الاول ، المشهد الخامس ، بقولها :

لقد حملتني كلماتك إلى ما وراء
هذا الحاضر الغبي ، وإني لأشعر الآن
بالمستقبل في هذه اللحظة .

فإنها ولا شك تعبر عن الإحساس بأن مكبث المقدر له أن يصبح ملكاً إنما هو إحساس لا ينفصل عن العزم والاصرار . ولكن المستقبل الذي تأتي به المسرحية أشد هولاً مما تتصوره ، وإن فهمنا للقدر هو الذي يعمل في المسرحية التي تستغل هذه الأبيات بسخريتها المخيفة . إن هذا الفهم للقدر هو عنصر السخرية في الدراما العظيمة ، وهو نادراً ما تشارك فيه الشخوص .

الملاحظة (ج)

الحركة ـ العقدة ـ البناء

Action – Plot -- Structure

تستعمل هذه المصطلحات الثلاثة بطرق متنوعة مربكة تستحيل مناقشتها في هذه العجالة . (الحركة) اصطلاح غامض بالطبع ، ويجب أن يشمل ما هو حادث بالفعل في أي زمن معين في المسرحية . ولكنه يشمل كذلك المسرحية برمتها ، باعتبار أن أية لحظة أو موقف أو كلام لا بد أن يكون مترابطاً لكي يكون مفهوماً تماماً . ثمة خطر كبير في جعل (الحركة) ككل تجريدية إذا ما أخذنا ذلك الترابط بنظر الاعتبار . إنها إدراك كلي ، ولا يكون لها وجود منفصل عن ذلك الإدراك . إننا عالمون بها ضمن مفهومنا عن (صحة) أي جزء بذاته .

جرت محاولات عديدة للتمييز بين (الحركة) و(العقدة)،ومنها محاولات لا أفهمها . ولكن يبدو أن العقدة تستعمل في الكلام العادي لتدل على تتابع الحوادث في المسرحية (أو في الرواية) بشكل مجرد بعيد قدر الإمكان عن دلالات تلك الحوادث . (من الممكن سرد «عقدة» أية مسرحية عظيمة سرداً أميناً ، ولكنه سيكون سرداً مضحكاً . ويحضرني ما فعله سير برنارد مايلز بمسرحية هاملت) . لست أرى سبباً معقولاً يدعو إلى إفلاق

الاستعمال المقبول ، ولو أن بعض الأرسطويين لا يرتضون ذلك . إن مقولة أرسطو بأن العقدة هي (روح) الدراما مثال على الموضع الذي أستعمل أنا فيه (الحركة) بدلاً من (العقدة) .

وإصطلاح (البناء) يتضح أكثر بوضعه تحت العنوان العام : التكنيك . إنه يشير إلى الوسائل المعروفة التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض ، ومن ثم ربطها بالمسرحية ككل ، بحيث يجلب انتباهنا إلى ما هو الأهم في الحركة .

الملاحظة (د)

هازليت وكيتس

قال هازليت في المحاضرة الثالثة من (محاضرات على الشعراء الانكليز) ما يلي عن شكسبير :

إن ما امتازت به عقلية شكسبير المدهشة هي طبيعتها العامة ، طبيعة التواصل المتين مع جميع العقول الأخرى ، ذلك أنها كانت في ذاتها تضم كوناً من الفكر والشعور ، دونما تحيز شاذ أو تفوق مقصور على واحد دون آخر . لقد كان كأي شخص آخر ، ولكنه كان كجميع الناس الآخرين . كان على أقل ما يمكن من الأنانية . لم يكن شيئاً بنفسه ، ولكنه كان كل ما كانه الآخرون ، أو ما كان يمكن أن يكونونه . . . ما كان عليه إلا أن يفكر في أي شيء ليكونه ، بكل ما يحيط بذلك الشيء من ظروف .

وفي معرض الكتابة عن (وردزورث) يقول أيضاً :

كل تنوع عرضي وتعارض فردي ضائع في استمرارية مشاعر لا نهاية لها ، كقطرات من الماء في البحر المحيط ! فالأنانية الذكية الحادة تبتلع

كل شيء . . . إلا أن ما يسعه عقل مستر وردز ورثونزعته يعاكسان الدرامية .

(مطالعات في قصيدة مستر وردز ورث«النزهة»)

إن الاختلاف الذي يقول به هازليت ممتع ومقبول إلى حد ما ، على الرغم من أنه يعرض الصعوبات ذاتها التي قال بها (ت . س . اليوت) في الإختلاف بين « الانسان الذي يعاني والعقل الذي يخلق » في كتابه (التقاليد والموهبة الفردية) ، تلك الصعوبات التي يعالجها (ف . ر . ليفيس) في مقالته عن نقد اليوت في (أنّا كارنينا ومقالات أخرى) (ص ١٧٨ ـ ١٨١) .

لقد أثر رأى هازليت هذا في النقد الحديث تأثيراً كبيراً عن طريق رسائل (كيتس) وعلى الأخص فيما يدعى بـ(المقدرة السلبية) ، فيصف ملكة « كان لشكسبير حظ منها عظيم » وهي التي تمكن المرء من أن « يخوض في الالتباسات ، والغوامض ، والشكوك ، دون إقلاق الحق والصواب . . . » . وفي رسالة بعدها يقول :

أما عن الشخصية الشاعرية ذاتها (أعني ذلك الضرب الذي ، إن كنت شيئاً ، فأنا عضو فيه ، ذلك الضرب المتميز عن الو ردز ورثيين أو الأنانيين الساميين ، ذلك المنفردالذي هو نسيج وحده) فانها ليست ذاتها ـ إنها لا ذات لها ـ إنها كل شيء وهي لا شيء ـ إنها لا شخصية لها ـ إنها تستمتع بالضوء والظل ، إنها تحيا في لذة ، سافلة كانت أم سامية ، رفيعة أم وضيعة ، غنية أم فقيرة ، دنيئة أم أبية ـ إنه ليبهجها أن تنجب بـ(اياكو) أو بـ(ايموجن) . . . والشاعر أكثر لا شاعرية من أي شيء

في الوجود ، لانه لا هوية له ـ أنه دائم التشكل والتقمص في الأجسام الأخرى . . .

(رسالة الى ريچارد وودهاوس ، ٢٧ أكتوبر ١٨١٨)

هذه اللاأنانية أو الموهبة الدرامية، حسب مفهوم هازليت ، قد قرنها كيتس بقدرته على التقمص التخيلي الذي يبرز بوضوح في شعره . من الجدير بالقول أن « ليلة القديس اكنيس الاخيرة » درامية في وضعها وفي تنفيذها .

الملاحظة (هـ)

التعاون Collaboration

الدراما أكثر ضروب الأدب حاجة إلى التعاون . غير أنه لا بد من وضع حد فاصل للتمييز بين التعاون والمشاركة . كل الفنون لا بد أن تقف منا على (بُعد) معين ، وحقيقة كوننا ننجذب إلى الدراما هذا الانجذاب الكبير تدل على أهمية هذا (البعد) أكثر، لا على عدمه. فتعابير مثل (مشاركة الجمهور) و(المسرح الشامل)[1] توحي بإلغاء ذلك البعد ، الأمر الذي يؤدي إلى انهيار الدراما . لا شك أن أصول الدراما تنبع من الطقوس الدينية ، وهذا يشمل المشاركة ، ولكن الدراما لم تستقم ظهوراً إلا بعد الفصل بين المسرحية والجمهور فصلا تاماً. (كذلك أصل كرة القدم ، أما اليوم فإن أي مشاهد يحاول المشاركة في اللعب سرعان ما يطرد خارجاً) . وإنه لمن ضروب التناقض أنّ دخولك الى عالم المسرحية وحركتها يقتضيك البقاء خارجهما ، وإن أية دعوة تقول «تفضل معنا » تهدم كيان المسرحية ، عالمها وحركتها . وتظل هذه الحقيقة صادقة مهما يكن شكل المسرح وكيفما يتم إجلاس المشاهدين قبالته أو حوله. قد يكون (المسرح الشامل) شيئاً ممتعاً ، أو مثيراً ، أو حتى علاجياً ، وهو قد يشبع حاجة إجتماعية ، ولكنه ليس دراما .

فهرست

S.W.Dawson

Drama and the Dramatic

Translated by
JAAFAR S. EL-KHALILY

EDITIONS OUEIDAT
Beyrouth -Paris

BEAUX - ARTS　　فنون جميلة